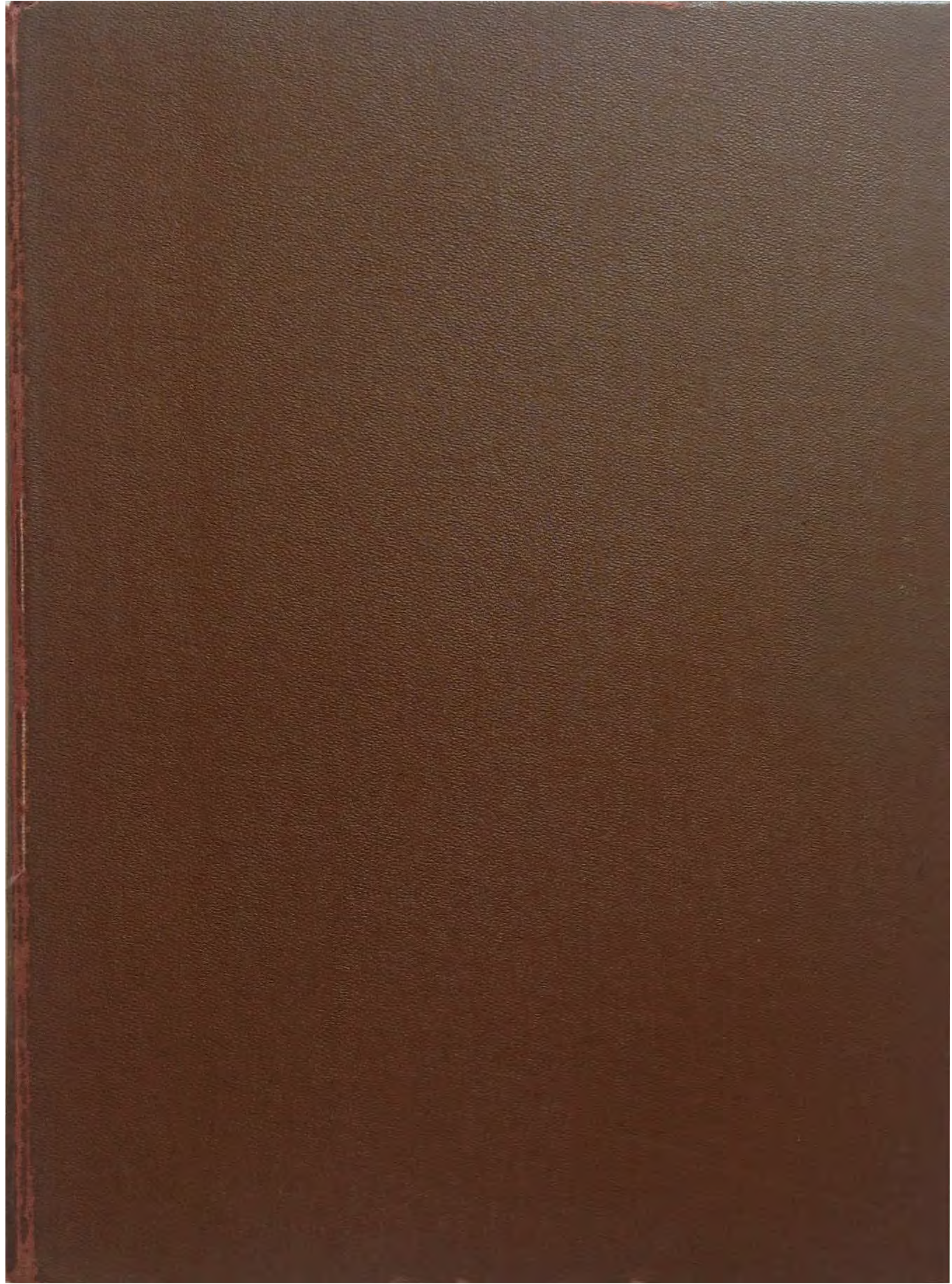


LA TECNICA
de los
COMPOSITORES
el estilo melódico armónico

por

Miguel Bernal Jiménez

TOMO I

lecciones

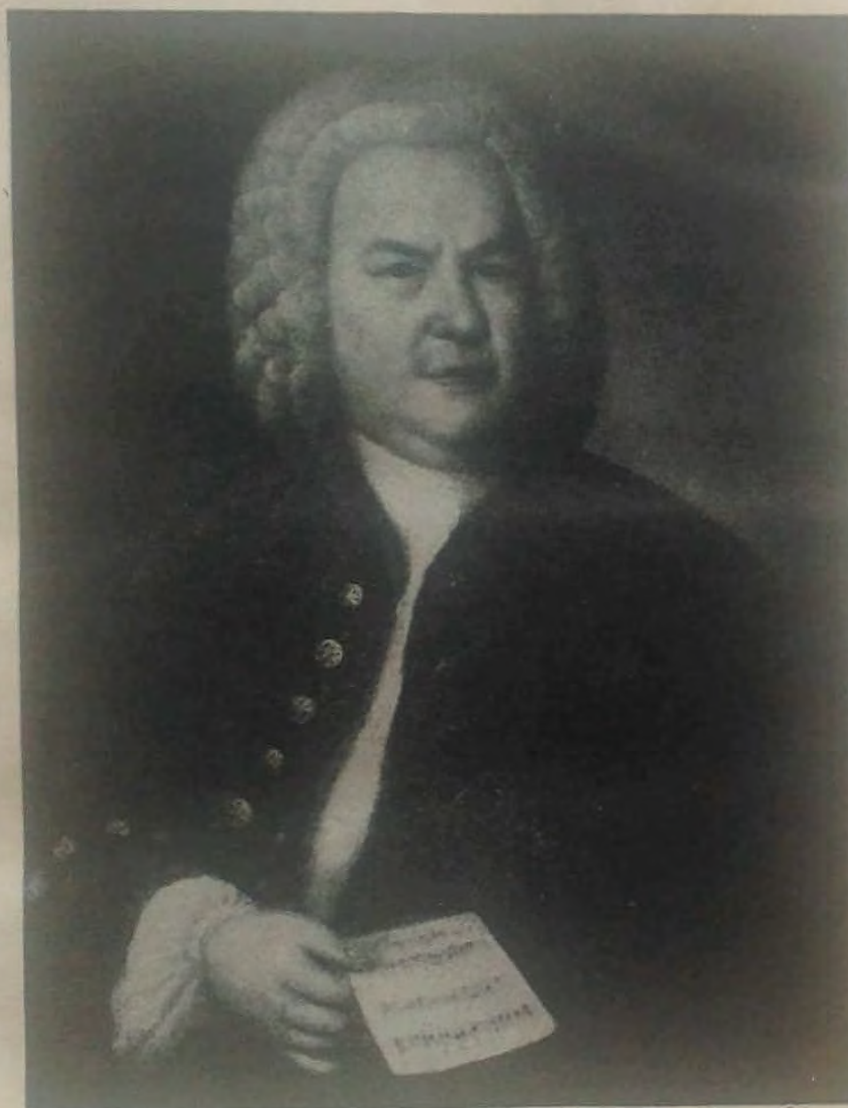
EDITORIAL JUS



Impreso en los Talleres de la Editorial Jus. —Mejía 19, México, D. F.—

A Juan Sebastián Bach

en el bicentenario de su muerte



JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Nada hace latir mi corazón con más fuerza que el arte, tan grande, tan elevado, del padre de la armonía.

BEETHOVEN

A Manera de Prólogo

Verum est quod est.

ESTADO DE LA CUESTION

El estudio de la composición musical sigue siendo, a pesar de los progresos del arte y de la pedagogía, un obscuro camino que las más de las veces conduce a la desilusión mayor: encontrarse al final con que se ha errado la vía.

Fatiga de la memoria para retener las mil y una reglas, las una y mil excepciones del estudio de la armonía. Frío y largo aprendizaje de las viejas "especies" del contrapunto, a dos, tres, cuatro y más partes, de las imitaciones, cánones, contrapuntos invertibles. Calistenia mental de la fuga, donde se recrudecen todos los rigores. Y después..., cuando con el cerebro congestionado de prescripciones y ayuno de música se entra por fin al soñado reino de la composición, el pobre héroe descubre hallarse tan lejos del país encantado a donde creía haber llegado que, rompiendo con ira sus obras, se lanza a tontas y a locas tras de su ideal, dándose a sí mismo por guía en la desesperada búsqueda de *aquel otro lenguaje* que tanto admirara en los genios venerados, aquel otro lenguaje *que sí es música* y que constituía el término propuesto a sus desvelos.

Las víctimas de tan pernicioso magisterio suman millares. He aquí una "historia clínica":

> "Las dificultades de la armonía me fastidiaban cada vez más y procuraba olvidarlas prosiguiendo a hurtadillas la composición de fantasías, sonatas y oberturas... La enseñanza musical que recibía no daba tampoco mejores resultados, por lo que continué, a mi manera, mi educación artística copiando las partituras de mis admirados maestros".

Séanos lícito revelar el nombre del paciente, pues él mismo lo ha publicado. Se llamaba Ricardo Wagner [1].

Actitud rebelde.

La mayor parte de los "supervivientes" asumen, respecto a la escuela, una actitud funesta. Unos hay que, como justo desquite, condenan toda enseñanza, todo sistema, toda norma, y preconizan la tutela exclusiva de la propia sensibilidad artística. Error. Ante la orden: "Haz lo que quieras, lo que sientas, lo que te venga a la fantasía", el alumno mejor dotado se encuentra a la postre como el que camina sin norte. Ya lo decía Leonardo:

> "Los que se enamoran de la práctica sin el estudio, o por decir mejor, sin la ciencia, son como los navegantes que haciéndose a la mar sobre una nave sin timón o brújula, jamás tienen seguridad de ir a parte alguna".

[1] WAGNER RICARDO, *Mi Vida*. Ed. Lauro, pág. 38.

Actitud rutinaria.

Otros, olvidando su propia experiencia, no tienen empacho en alabar "las severas disciplinas escolásticas", con ese absurdo orgullo del que pondera las peripecias de una aventura de la cual, a decir verdad, sólo por milagro resultó ileso. Ni unos ni otros se empeñan en hallar el remedio pertinente, y así es como sigue en pie el sistema "que no enseña" a compòner como componen los compositores.

LA ESCUELA DE LOS TEORICOS

Acordándose del viejo proloquio: "Quod licet Jovi non licet bovi", los dómines repelen todo intento de rebelión, diciendo a los inconformes: "Pretendes justificar lo que has escrito, diciendo que has visto cosas semejantes en Beethoven; está bien, amiguito, pero es que Beethoven era un genio. . ." He aquí la sutil salida de los teóricos cuando chocan contra hechos concretos. Cabe preguntarles: "¿Esto se oye bien porque lo escribió Beethoven o Beethoven lo escribió porque se oye bien?" Creemos que no podrán menos de confesar lo segundo, y es por lo mismo natural y legítimo que nosotros los simples mortales queramos seguir las huellas de los genios.

¿Por qué habríamos de seguir las de los teóricos? ¿Fue acaso primero la teoría que la práctica? La historia contesta negativamente. Primero experimentaron los compositores y luego vinieron los teóricos a examinar las experiencias para extraer conclusiones (reglas) más o menos acertadas. Mas, cosa extraña, desde aquellos infantiles balbuceos, los teóricos tuvieron la pretensión de guiar a los compositores. Ya el primer tratado empezaba dictando jactanciosamente: "Quiconque veut deschanter" [1]; empero, nosotros sabemos que antes de poder ser escrito ese tratado fue necesario que existiese "quien supiera discantar". Los compositores son a manera de grandes señores que, al llegar a su casa, se depojan despreocupadamente de sus galas, arrojándolas a diestra y siniestra, sin importarles si detrás de ellos van los teóricos recogiendo las prendas para hurgar en los bolsillos y darse pisto con lo que escamotean.

¡Qué peligroso es hablar así cuando se está por escribir la primera página de un tratado! Pero lo hemos hecho de intento para declarar enfáticamente que nuestro esfuerzo va encaminado no a la confección de *un sistema más* sino al estudio de la verdadera técnica de los compositores. Y abrigamos la esperanza de que, al terminar de leer este libro, al concluir los estudios cuya pauta trazamos aquí, el alumno tendrá la impresión de haber asistido no a nuestra desautorizada escuela sino a la de los Bach, los Mozart, los Beethoven.

Así era antiguamente. El compositor no se formaba asistiendo por orden sucesivo a las clases de armonía, contrapunto, fuga, etc., sino que todo lo aprendía en las obras de los grandes compositores que le habían precedido:

> "En las capillas musicales, en torno a los famosos contrapuntistas, los músicos en formación, previamente instruídos en ese mismo medio con los elementos de la teoría y de la práctica del canto polifónico, iban a aprender el arte de componer" [2].

---

[1] Tratado aparecido en el s. XII.

[2] Michel Brenet. *Diccionario de la Música.*

Así surgieron Palestrina, Victoria, Lassus, Frescobaldi, Gabrieli, Monteverdi, Bach, Mozart. Era una enseñanza viva y directa: del compositor al aprendiz, en férvida contemplación de la obra maestra.

Absurda tiranía.

Hoy los teóricos se han erigido en dictadores, llegando a divorciar al estudiante de las obras maestras, al aprendiz del compositor, creando el dogma del estilo escolástico y enfrentándolo a la *revelación*. ¿Cómo ha sido ello posible? Nada más fácil. Engreído el orgullo con la paternidad de una teoría, no tarda en fulminarse el anatema: quienes se sujeten, por sabios han de ser reputados; los que disientan, serán cualquier cosa, incluso genios, pero no conocedores del arte. ¡Qué gran regodeo para los teóricos el poder demostrar con "sus" reglas en la mano que hasta un Bach o un Haydn, un Mozart o un Beethoven han cometido chapucerías! Después de semejante delación, se nos antoja verlos arrodillados ante sí mismos, abanicando el incensario de la autoadoración. No comprenden que esa misma discordancia entre sus doctrinas y las obras musicales es su condenación más indubitable. "Musica non subjacet regulae Donati, sicut nec divina Scriptura", habían dicho ya los viejos [1].

LA ESCUELA DE LOS COMPOSITORES

"La metafísica más segura nos enseña que, por sus cumbres, la verdad y el bien no sólo están unidos sino que son idénticos" [2]. Un método que trate de fundarse sólo en la *verdad*, o sea, en lo que practican los compositores, será el método *bueno* por excelencia. "Verum est quod est". Tal dicho es literalmente aplicable a todo, incluso a la pedagogía de la composición musical. Nuestro método —teoría y práctica— se inspirará en ese axioma. Sólo daremos importancia a las reglas que se deducen de lo "hecho" por los grandes autores, evitando de esta suerte el "estilo escolástico", tan inútil como nocivo. ¿Es realizable semejante ideal?

Que un análisis inteligente, meticuloso y ordenado pueda sacar a flote los principios técnicos con que fue creado un género de arte, lo vemos en el Canto Gregoriano, del cual, poseyendo numerosas exposiciones teóricas de los tiempos medievales y un repertorio melódico abundantísimo, ignorábamos los principios estéticos que guiaron a sus anónimos creadores. Pues bien, la lente de un análisis científicamente proseguido ha descubierto aquellos principios. En cambio, la obra de quienes pretendían ser sus expositores es tan confusa y contradictoria, que se ha podido decir: "¡Pobres de nosotros, si del Gregoriano no poseyésemos otra cosa que lo que dicen los teóricos greco-romanos!" [3].

Importancia de los Clásicos.

Claro es que los compositores han hecho cosas muy diversas. Lo

---

[1] Priscianus.

[2] SERTILLANGES, A. D. *La Vida Intelectual.*

[3] PAOLO M. FERRETTI. *Teoría Superior Gregoriana.*

que practican nuestros contemporáneos no lo hubieran hecho los Clásicos, y lo que éstos escribieron ni lo imaginaban los Polifonistas. Pero esto es sólo cuestión de estilos y de método. El clasicismo es el centro de la historia musical: a él tendían los primitivos, de él derivan los modernos, con él se explican unos y otros. Nada más acertado que ponerlo como base de los estudios, pues, una vez comprendido, fácilmente se entenderán también las diferencias que caracterizan al lenguaje primitivo y al contemporáneo. Nosotros, pues, vamos a ocuparnos en primer lugar de estudiar a los Clásicos; pero a su tiempo incursionaremos por los otros campos. Entiéndase, sin embargo, que el estilo clásico no se define tanto por épocas ni por personalidades, cuanto por *procedimientos*. Podemos encontrar en los románticos y en los modernos momentos de clasicismo (y de hecho hay siempre un importante *substratum*). Así, la presencia de ciertos ejemplos tomados de ellos, en el cuerpo principal de la presente obra, queda justificada.

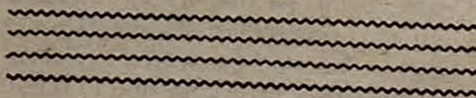
A este propósito advertiremos también que la música griega y la gregoriana influyeron en la formación de la nuestra; por eso tenemos derecho a citarlas como punto de partida en muchos asuntos, que, de otra suerte, no tendrían explicación.

DIVISION GENERAL DE LA OBRA

Desde la semilla hasta el árbol frondoso, desde el acorde hasta la forma, nuestra exposición se inspira en lo "hecho" por los compositores inmortales. Pero no basta ser verídicos, hay que ser también pedagogos. Suponemos dividido el estudio en dos grandes ramas: la composición en estilo *melódico-armónico* y la composición en estilo *melódico-contrapuntístico*. La razón es que toda obra se resuelve en uno de esos dos estilos, que muchas veces alternan en una misma página, pero que responden a un concepto diferente. En el primero hay una melodía en una voz, cuya armonía es realizada por las otras, en forma más o menos elaborada:



Mientras en el segundo, la melodía principal es acompañada por otras secundarias que forman entre todas un *armonioso* conjunto:



(Sólo en el *canon* todas las melodías son principales). Un Nocturno de Chopin utilizará generalmente el estilo melódico-armónico, en tanto que una Fuga de Bach se sirve del estilo melódico-contrapuntístico.

Por razón de facilidad, daremos principio a nuestra enseñanza por el estilo melódico-armónico. Para abarcarlo en la totalidad de sus elementos, menester será enfocar los siguientes puntos:

I.—*Armonía,*
II.—*Melodía,*
III.—*Ritmo,*
IV.—*Estilo,*
V.—*Forma.*

Orientación fundamental.

A esos cinco elementos corresponden otras tantas partes en la división general de este tratado, división que se aparta de la preceptiva rutinaria, pero que se encamina resueltamente al "acto" de la composición, desde los primeros pasos. Esa finalidad eminentemente artística se mantiene a lo largo del libro, teniendo en cuenta el *processus* de la técnica según la historia, ya que los compositores han realizado al través de los siglos lo que el estudiante de hoy asimila en unos cuantos años; y haciendo ver cómo el orden en que los recursos o descubrimientos técnicos fueron encontrados es casi siempre el derrotero lógico en que deben estudiarse, pues presuponen de uno a otro un avance, una consecuencia, un eslabón que liga el *antes* y el *después*. Hay una objeción: armonía después de contrapunto, nos dice la historia; contrapunto después de armonía, aconseja el método. ¿Por qué esta contradicción? Era natural que los primeros tanteos polifónicos empezasen por 2 voces (*punctum contra punctum*) y no por 3 ó 4 (*acordes*); en consecuencia, la atención del compositor fue primero en sentido horizontal y hasta mucho después vertical, de modo que primero pensó contrapuntísticamente y luego armónicamente. Pero el contrapunto fue perfecto hasta el día que tuvo en cuenta la armonía. Con ésta fue posible aquél. Y así lo será también para el alumno.

DIVISION PARTICULAR

Para comprender la división particular que introducimos en el estudio de la armonía, de la melodía y del ritmo, es indispensable que establezcamos un paralelo entre música y lenguaje.

La música misma es un lenguaje. Su eficacia es tal que no sólo tiene aptitud para expresar nuestros sentimientos sino que, en ocasiones, nos desahoga mejor de ellos que las mismas palabras. Es esta una verdad tan antigua que no vale la pena insistir. Digamos más bien que el lenguaje musical posee, además, elocuencia. Quien escuche inteligentemente una obra musical cuya construcción sea sólida, cuyos temas hayan sido desenvueltos con habilidad y cuyo estilo contrapuntístico esté manejado con maestría, no podrá menos de experimentar la sensación de haber quedado satisfecho, convencido, como si hubiera escuchado una brillante pieza oratoria.

Fin primordial de todo lenguaje es hacer posible la comunicación de las ideas entre los hombres, ya mediante la palabra escrita, ya mediante la locución. Por eso la gramática se encamina principalmente a enseñar a hablar, a leer y a escribir, vale decir: a expresar nuestras ideas y a comprender la expresión de las ajenas, a leer lo que han escrito otros y a escribir lo que deseamos sea leído por ellos. Sirve para expresar los propios sentimientos e ideas, y en este caso tiende necesariamente a la *composición,* y sirve también para la interpretación de los pensamientos propios o ajenos, es decir, para la *ejecución.* Así, cuan-

do leemos una carta, la gramática nos pone en condiciones de poder interpretar; pero cuando la escribimos, nos sirve para componer. En resumen, escuchamos y hablamos, leemos y escribimos, ejecutamos y componemos. ¿Quién no descubre en todo ello una profunda semejanza entre el lenguaje gramatical y el de la música?

Palabras y sonidos.

Pero hay más. Lenguaje musical y lenguaje gramatical, se desenvuelven ambos en el tiempo y se dirigen al oído, el cual los va percibiendo sucesivamente, reteniendo en la memoria sus componentes y uniéndolos con el entendimiento. El ritmo es elemento común a ambas expresiones. Las palabras tienen un equivalente exacto en los motivos musicales, las letras en los sonidos, las frases en las frases, el verbo en las cadencias; el exordio, demostración y epílogo, en la exposición, desarrollo y reexposición de las formas musicales. El lenguaje puede ser calmado, apasionado, arrebatado, alegre, triste; de igual modo que la música. Hay lenguajes nacionales y lenguaje universal ("esperanto"), como hay música de estilo nacionalista y música de estilo tradicional. Hay lenguas vivas y lenguas muertas, como hay música moderna y música gregoriana. Hay lenguas madres como el latín y hay una lengua musical madre que es el canto gregoriano, raíz de toda la evolución musical de occidente. Hay oradores y hay escritores, como hay improvisadores y simples compositores. En fin, todo idioma primero es entendido y después hablado. El oído debe preceder a la lengua. Y si el último paso en la asimilación de un lenguaje es llegar a pensar en él, en la música el *summum* consiste en hacer de ella el idioma de los propios sentimientos. ¡Cuán pocos llegan a eso!

Gramática musical.

Después de lo anterior, no parece ya descabellado trasplantar del terreno gramatical al musical definiciones como ésta: "Gramática musical. Arte de ejecutar y escribir correctamente la lengua musical". Se dice correcta y no bellamente porque lo único capaz de ser enseñado es la corrección, no la belleza. La gramática se divide en analogía, sintaxis, prosodia y ortografía. En la música, la armonía, la melodía y el ritmo pueden sujetarse provechosamente a esa misma división. Por ejemplo, hablando de la primera diríamos que "la analogía armónica nos da a conocer los acordes aisladamente, con sus propiedades; la prosodia y ortografía (partes de aquélla) nos enseñan, respectivamente, a ejecutarlos y a escribirlos, y la sintaxis, a ordenarlos en la frase musical" [1]. Queda fuera de nuestro plan la prosodia, por referirse a la ejecución y no a la composición; con todo, cuanto aquí se aprenda hará mejor al intérprete, pues ya lo dijo Lavignac: "El pianista que no es más que un buen pianista es un mal pianista" [2].

PROCEDIMIENTOS PEDAGOGICOS

La enunciación de principios como el de la función modal de los

---

[1] Adaptación de definiciones de la Gramática Castellana de F. T. D.

[2] LAVIGNAC A.—*La Educación Musical.* Cap. II.

acordes, el del tritono, el del buen bajo, el del motivo melódico, los del ritmo y de la forma, revelan secretos de la técnica clásica, algunos de los cuales nos atrevemos a calificar de inéditos hasta el presente. Ellos constituyen la substancia de esta obra. Sin embargo, una vez descubiertos, quedaba por excogitar el modo más eficaz de enseñarlos, es decir, los *procedimientos pedagógicos,* parte medular en un libro de texto. A ellos hemos dado una importancia extraordinaria durante los diez y siete años que llevamos impartiendo este curso. Fruto de esa experiencia —no pequeña para la vida de un hombre— son los procedimientos que se exponen en el segundo volumen de la presente obra.

Análisis.

Si el oído debe preceder a la lengua en el aprendizaje de un idioma, nada más lógico que se anteponga el examen de las composiciones a la composición misma. Cuando el alumno es capaz de entender lo que lee, fácilmente pasa a la imitación de lo que lee. El crítico Dámaso Alonso dice esto, que referido a la literatura no es menos verdadero si se aplica a la música: "Comprender requiere cierto modo de recreación". Por ello este procedimiento del análisis debe formar constantemente parte del aprendizaje. Sin hablar de cómo el oído, a fuerza de escuchar buena música, aprende "qué es agradable" y en llegando a completar su entrenamiento, está en condiciones de servir de guía y juez a su dueño. Este oído "educado" constituye una especie de *conciencia musical* que nos dice lo que es bueno y lo que es malo, y estimula el desarrollo de la *intuición,* tan preciosa al compositor.

Automatismos cerebrales.

Llamamos así a ciertos ejercicios puramente mentales destinados a dotar a la memoria de ese bagaje de conocimientos que alimentan el subconsciente y de los cuales se echa mano en el acto de la composición casi sin volver el rostro hacia ellos, como solemos alargar la mano hacia el sitio donde "sabemos" que hemos dejado tal o cual cosa.

Ejercicios escritos.

Entre éstos, el Bajo Cifrado tiene el primer lugar. Es el procedimiento escolástico por antonomasia en un curso de armonía y no por viejo lo íbamos a desechar; pero lo remozamos con un nuevo sistema de cifrado armónico, con reglas eficacísimas para su realización y, sobre todo, con el hecho de no abusar de él, valiéndonos de su ayuda para aquello que sirve: aprendizaje de la ortografía armónica.

De trascendencia incalculable para la asimilación de la sintaxis armónica y para los primeros pasos en la composición melódica es el procedimiento que llamamos *Construcción armónica.* Prácticamente significa la iniciación al arte de componer. Las primeras nociones de forma allí se aprenden.

Improvisación.

La *improvisación* de melodías, de realización de bajos cifrados, de armonización de melodías con bajo cifrado viene a remachar —per-

mítasenos la expresión— los conocimientos adquiridos con los procedimientos anteriores y pone al estudiante en la senda gloriosa en que refulgieron tantos grandes compositores de épocas pasadas, senda cuyo abandono debe deplorar el arte.

A lo largo de las setenta y tantas lecciones que forman el total de este libro, insensiblemente el alumno ha ido aprendiendo a componer *componiendo,* según el adagio latino *"fabricando pervenit faber"*. Llegado a las últimas lecciones, se sentirá con arrestos más que suficientes para realizar lo que allí se pide.

ORDENAMIENTO DIDACTICO

La división de toda la materia en "lecciones" tiene una finalidad muy clara; mas el que cualquiera de esas lecciones ocupe el tiempo ordinario de una clase, es cosa que el maestro decidirá. Nosotros querríamos insistir sobre la lentitud, porque generalmente se ilusiona uno pretendiendo cursos-relámpago en que se avance mucho en cada clase; mas a la postre tales cursos resultan indigestos, faltos de asimilación, con lagunas en el aprendizaje o confusiones o memorización deficiente. En una palabra, se corre el riesgo de poner cimientos huecos. . ., cimientos de cascarón y no de piedra. Lema de toda cátedra debiera ser el *"non multum, sed bene"* de los antiguos.

El orden de las lecciones, en el libro, es distinto al que deben llevar en la clase, que es el *concéntrico-progresivo,* en el que se echan desde un principio las bases de las cuales surgirá todo el edificio pedagógico. Por esa razón habrá que saltar frecuentemente de una sección a otra, tal como lo indican los números progresivos que llevan las lecciones, los artículos y la guía metodológica que se encuentra en ambos tomos a guisa de apéndice.

Por lo que ve a tecnicismos, se hallará que algunos son nuevos, como nuevo es el fenómeno que señalan, y que de los tradicionales hemos cambiado los indispensables, pues el rechazar todos los que por algún motivo son objetables no acarrearía sino confusión, dada su antigüedad y universal aceptación.

En esto como en mil pormenores que el lector captará nos hemos empeñado en ser claros, metódicos y minuciosos. Precisar más el aspecto pedagógico hubiera sido inútil y cargante, como lo fuera el querer indicar en un camino cada uno de los pasos que hemos de dar. Lo importante es señalar la ruta con piedras miliares, el resto lo hacen la intuición y el sentido común.

Es seguro que a muchos maestros parecerá excesivo el contenido de este volumen y prematura la exposición de muchos puntos. Su desconfianza es justificada. Permítasenos, sin embargo, rogarles que pongan a prueba lo que nosotros, desde hace casi cuatro lustros, hemos hecho correr de un extremo a otro en numerosos ciclos escolares. Quizá se sorprendan de ver que en igual período de tiempo que el que solían destinar al estudio de la sola armonía, el alumno cursa todo lo que este volumen encierra, que es casi la mitad del estudio de la entera carrera del compositor.

MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ
Julio de 1950.



Claudio Monteverdi
(1567-1643)

Monteverdi es un apasionado enorme y un gran colorista. Habiendo vivido su vida plenamente, gozó y sufrió él mismo antes de cantar las alegrías o las penas de sus semejantes.

E. Vuillermoz

ARMONIA

Analogía — Ortografía — Sintaxis.

El bajo Cifrado es la base más firme de la música. La mano izquierda toca las notas escritas, mientras que la derecha añade las consonancias y disonancias, a fin de que el conjunto produzca una armonía agradable, para honra de Dios y legítimo goce del espíritu.

Bach

ANALOGIA ARMONICA

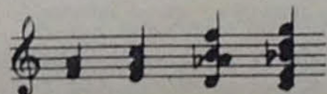
1) *La armonía, elemento de la música.*
2) *El acorde.*
3) *Función modal de los acordes.*
4) *Estados y posiciones.*
5) *Material armónico en el modo menor.*
6) *Acorde de 7ª de dominante.*
7) *Acordes de 7ª secundaria.*
8) *Acordes de 9ª de dominante.*
9) *Acordes de 9ª secundaria.*
10) *Acordes sin fundamental.*
11) *Acordes con 5ª alterada.*
12) *Tabla armónica general.*

LA ARMONIA, ELEMENTO DE LA MUSICA

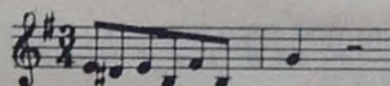
1.—*Elemento de la música.*—Juntamente con la *Melodía*, el *Ritmo* y el *Timbre*, la *Armonía* es uno de los elementos constitutivos de la música, tal como hoy la concebimos.

Hasta el s. IX, la música ignoraba el arte de la polifonía. Hoy el menos culto se sirve de aquel "hallazgo".

2.—*La armonía* proviene, en términos muy amplios, de la producción simultánea de dos o más sonidos diferentes en altura y nombre:

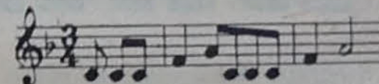


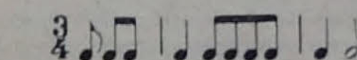
3.—*La melodía* se forma con la sucesión de sonidos de diferente altura:



Bach.—Fughetta.

4.—*El Ritmo* está constituído por la sucesión ordenada y agradable de duraciones:





"La Cucaracha".—Melodía folklórica mexicana.

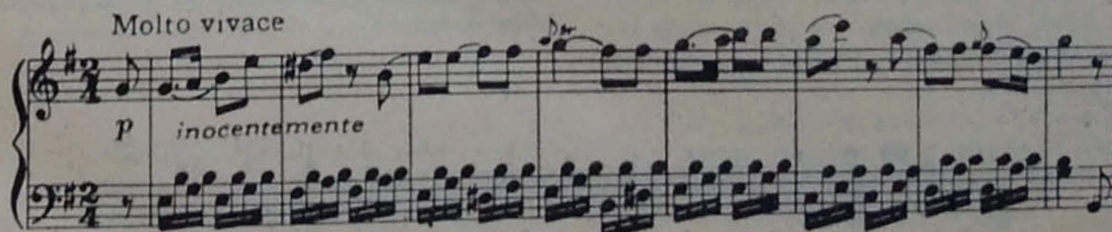
5.—*El Timbre* es aquella propiedad del sonido por la cual reconocemos el instrumento que lo produce:



Beethoven.—Sinfonía I, Primer Tiempo.

Resumiendo en una metáfora, pudiéramos decir que la melodía es el *rostro* de la música; la armonía, su *cuerpo;* el ritmo, el *alma* que lo anima; el timbre, la *personalidad* que individualiza y distingue.

6.—*Esos cuatro elementos* forman un todo en la obra musical y algunos de ellos son tan esenciales a la música que ésta dejaría de existir si se la privase de ellos; v. gr.: sin el ritmo, la música sería un caos de sonidos; sin el timbre, sería imposible oírla. Con todo, solemos abstraer uno u otro de esos elementos por razones de análisis y estudio:



Haydn.—Sonata II, Finale.

Melodía:



Estrictamente hablando, también hay melodía en la música confiada a la mano izquierda; pero es tan monótona y apegada a los acordes (armonía) que no merece aquel nombre.

Armonía:



Ritmo:



Timbre: Sonoridad de clavecín o de piano.

Para abordar de lleno el análisis de una obra, es menester conocimiento completo de todos sus elementos, lo cual es imposible al principiante. Bastará por ahora que el maestro haga distinguir "grosso modo" esos elementos, en diversos fragmentos musicales como el anterior.

7.—*Objeto de la armonía.*—Como rama del estudio de la composición musical, la armonía se ocupa de la formación, clasificación, denominación, propiedades y empleo de los acordes.

Lección 2ª

EL ACORDE

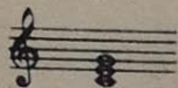
8.—*Origen.*—Si para estudiar a la humanidad hemos de comenzar por conocer al hombre, para aprender la armonía es fuerza que empecemos por examinar el acorde, pues éste es a la armonía lo que la especie al género.

Siendo imposible detenernos a discutir cuanto los tratadistas han especulado acerca del origen del acorde —pues existen casi tantas teorías como tratados de armonía—, vamos a ocuparnos de dos principales.

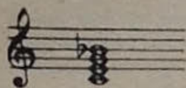
9.—*Física.*—Según muchos, el acorde es un producto de las leyes acústicas. Sabido es cómo los sonidos no nacen solos sino acompañados de otros más agudos y de intensidad mucho más suave, que refuerzan, enriquecen y se funden con el sonido generador. He aquí los 15 primeros *armónicos* o sonidos concomitantes del do grave de la llave de fa:



Los armónicos 3-4-5 explicarían el origen del acorde de 3 sonidos (mayor):



Los armónicos 3-4-5-6, el del acorde de 7ª de dominante:



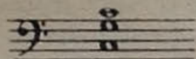
Añadiendo el armónico 8, tendríamos el acorde de 9ª de dominante (mayor):



Etc., etc.

A nuestro juicio, semejante teoría es arbitraria y antihistórica. En efecto:

a) ¿Por qué se toman en cuenta los armónicos 3-4-5 y no los 1-2-3, que son los primeros en producirse? Ellos nos enseñarían el acorde por excelencia...:



es decir, algo que la armonía no considera siquiera como acorde.

¡Ah! —podrá contestarse— precisamente descartamos esos primeros armónicos porque no forman acorde alguno entre sí.

Pero, entonces, ¿qué clase de sistema es éste, que explica la armonía por la acústica y, cuando no puede, explica la acústica por la armonía?

b) Siendo la serie de los armónicos el origen y razón de ser de los acordes, todos los armonistas innovadores la habrán tenido en vista. ¿Es posible demostrarlo? Más aún. Estando en dicha serie "el secreto de la armonía", ¿cómo es que transcurriesen siglos enteros entre el descubrimiento del acorde de 3 sonidos y el de 7ª o de 9ª? ¿Y por qué los afortunados conocedores de ese secreto no nos dicen de una buena vez las futuras conquistas que habrá de hacer la armonía?...

10.—*Matemáticas.*—Otros afirman que el todo de la música está en las matemáticas. Bastarán algunas reflexiones para convencernos de que en materia de composición musical esa ciencia no ha creado nada.

> "El músico, el creador, el ejecutante o el simple oyente se desinteresa completamente de la ley de los números, no la advierte en absoluto, es 'nesciens se numerare'" (F. Liuzzi, *Estetica della musica*).

a) Si las matemáticas poseyesen la clave de la creación musical, los grandes matemáticos habrían sido grandes músicos y viceversa. Lo cual es indemostrable.

> De Beethoven dice uno de sus biógrafos: "De la aritmética no sabía más que sumar y restar. Para multiplicar se valía de este procedimiento: si le preguntaban, cuánto hacen 22 multiplicados por 44, el buen hombre escribía, en orden de sumandos, 44 veces 22 y sumaba..." (A. de Hevesy, *Vida íntima de Beethoven*).

> Mozart dice despectivamente del Tratado del Abate Vogler: "Su libro sirve más para aprender a contar que para aprender composición". (*Epistolario*, Ed. Pentagrama, p. 58).

Y aun parece ser que talento artístico y talento especulativo estén reñidos. (Balmes, *El Criterio*).

b) Prueba contra el ilícito consorcio que algunos han querido establecer entre estas dos ramas del saber humano es que, cuando los matemáticos tenían atrapada la música como pertenencia, la redujeron a muy triste cosa. Dice Menéndez y Pelayo (*Historia de las Ideas Estéticas en España*, cap. XII):

> "Los matemáticos del tiempo (siglos XVI y XVII), que en general valían poco y andaban muy fuera del recto sendero de las ciencias exactas, se apoderaron de la música y la trataron muy especulativa, es decir, muy inútilmente, subalternándola, como ellos decían, a la Aritmética, porque trataba de números y proporciones". Tales libros "ni eran de música ni de matemáticas".

c) Por último, la lenta evolución de la técnica armónica resultaría históricamente absurda por ese camino de las matemáticas, ciencia tan de antiguo conocida y adelantada.

> "Las matemáticas regulan simplemente la materia elemental de la música para hacerla apta a las elaboraciones espirituales, y obran ocultas en las relaciones más simples; pero el pensamiento musical se revela sin necesidad de ellas". (Hanslick, *"De la belleza en música"*. Cap. III).

11.—*El hombre-artista.*—La música no se explica ni con la Física ni con las Matemáticas, sino que es un producto netamente humano, como las bellas artes todas, cuyo origen y fin es el gusto de lo bello.

> La Música es una libre creación del espíritu, dice Hanslick.

Como el lenguaje, la música es convencional. Los pueblos de cultura no europea se ríen de nuestra música, tal como nosotros nos reímos de la de ellos. El gusto es algo muy subjetivo y rela-

cionado con la costumbre y la educación. La Historia enseña que la receptividad estético-auditiva de los pueblos de formación occidental ha ido evolucionando lentamente tras innumerables experiencias y bajo la guía de los genios innovadores. Estos son los "profetas de la música", videntes del futuro que reciben graciosamente esa "revelación", que es la inspiración de lo inaudito. Sus oídos son los primeros en escuchar el hallazgo y en juzgarlo bello, en enamorarse de esta nueva verdad. Quizás no la *entiendan* ellos mismos, quizás no puedan dar razón de por qué es bella; pero están convencidos de que lo es (como el profeta puede no entender el alcance de la revelación; pero tiene conciencia de que es una verdad).

Debussy gritaba a los escandalizados: "¿No podéis escuchar acordes sin saber sus nombres?". Y a quien le preguntó una vez: ¿De manera que usted cree que los acordes disonantes no deben resolverse? ¿Qué regla sigue usted? —*Mon plaisir,* —respondió Debussy.

(Debussy, por E. Lockspeiser)

Dios revela la verdad al profeta y la belleza al artista. Ambas revelaciones tienen a la vez algo de igual y algo diferente. La verdad revelada puede ser un *misterio;* la belleza revelada también, pero sólo por un tiempo y para algunos (la época del "hallazgo" y casi todos los contemporáneos de él); transcurrido cierto tiempo, lo que parecía una cacofonía acaba por ser reconocido como bello y entra al dominio común mediante otros compositores que se encargan de difundirlo, empleándolo reiteradamente en sus obras. Pero aparecerá más tarde otro "revolucionario" cuyos oídos han sido los primeros en descubrir una nueva combinación, que provocará idénticas protestas del "hombre de la calle". Y así la historia sigue su paso, sólo cambian los protagonistas: Monteverdi, Scarlatti, Wagner, Debussy, Strawinsky.

12.—*Formación.*—El acorde se forma sobreponiendo de 3 a 7 sonidos, a intervalos de tercera:



En la etimología misma de las palabras "acorde" y "armonía" está involucrada la idea de pluralidad de elementos acoplados. Por eso un solo sonido no puede formar acorde; pero tampoco dos, pues son insuficientes para definirlo. He aquí el bicorde *fa-la,* incapaz por sí solo de no ser asimilado como simple parte de cualquiera de estos acordes:



Por otra parte, no podemos exceder el número de siete, ya que no hay sino 7 sonidos en la escala natural y por consiguiente el acorde más grande será aquel que los contenga a todos:



Claro es que aún quedarían por utilizarse los cinco sonidos cromáticos; pero, además de no ser sino alteraciones de los naturales, el uso simultáneo de sonidos alterados y sin alterar produciría yuxtaposiciones sonoras desconocidas por el estilo clásico, que es el que nos proponemos estudiar básicamente.

13.—*Cada uno* de los sonidos acordales recibe un nombre. El más grave se llama *fundamental,* pues es como la base o fundamento de la columna sonora. Los demás reciben nombre del intervalo que forman con dicha fundamental (de igual suerte que al contar los pisos de un edificio, lo hacemos partiendo del suelo):



14.—*La primera clasificación* de los acordes es la que se refiere al número de los sonidos de diferente nombre que los integran:

Acordes de tres sonidos:



Acordes de cuatro sonidos:



Acordes de cinco sonidos:



15.—*Según el intervalo* que forman los sonidos extremos, existe otra clasificación:

Acordes de 5ª:



Acordes de 7ª:



Acordes de 9ª:



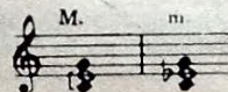
Acordes de 11ª:



Acordes de 13ª:



16.—*Mayores o menores* se llaman los acordes de tres sonidos y 5ª justa, según sea mayor o menor el intervalo entre su fundamental y la 3ª:



Lección 3ª

FUNCION MODAL DE LOS ACORDES

17.—*T/S/D.*—La técnica de los Clásicos nos enseña que, si bien cada grado de la escala proporciona varios acordes, todos éstos se agrupan en torno a 3 funciones modales características, a saber:

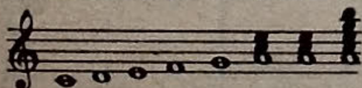
1) Función modal de *Tónica,*
2) Función modal de *Subdominante,*
3) Función modal de *Dominante.*

A la manera que los grados de la escala giran en torno a los tres principales (I-IV-V), así los acordes todos gravitan sobre las tres funciones modales representadas por dichos grados (T-S-D).

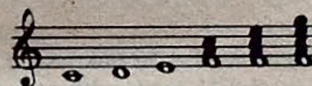
18.—*La Función modal de tónica* es desempeñada, en primer lugar, por los acordes que nacen en ese grado:



Y secundariamente por los que produce el VI:



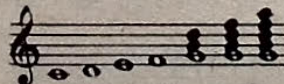
19.—*La Función modal de subdominante* es servida por los acordes nacidos en el IV grado:



Y secundariamente por los del II:



20.—*La Función modal de dominante* reside en los acordes que se basan en el V grado:



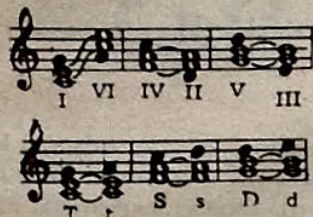
Y secundariamente en los que tienen por fundamental el III:



21.—*Propios y variantes.*—A los acordes originados verdaderamente en el I, IV y V grados

les llamamos acordes *propios*, en tanto que los que desempeñan esas funciones de un modo secundario reciben el nombre de acordes *variantes*.

Entre unos y otros hay una marcada afinidad sonora que es precisamente la que permite al oído recibirlos como *equivalentes*. Dicha afinidad se debe a la existencia de 2 notas iguales existentes entre todo acorde propio y su variante respectivo:



En los análisis que se harán más tarde podrá ser comprobado el empleo por los Clásicos de los acordes propios y variantes, tal como aquí se enseña.

Los acordes propios serán señalados con las letras *mayúsculas* iniciales de sus respectivas funciones:



Los variantes usarán las mismas letras, pero *minúsculas*:



22.—*VII grado.*—Por lo que toca a los acordes nacidos en el VII grado, debemos decir que no pertenecen a él sino al V, cuya fundamental está sobrentendida, de suerte que su estudio queda incluído en el de los acordes propios de la dominante (D), de los cuales no son sino simples derivados o reducciones:



No existen, pues, acordes de sensible o de VII grado.

23.—*Material armónico de 3 sonidos.*—He aquí, en resumen, los acordes de 3 sonidos que se originan de la escala natural y sus funciones modales respectivas:



24.—*El exacorde* o escala de seis sonidos vuelve a tener importancia, como la tuvo en la época de Guido de Arezzo y hasta el s. XVIII; ahora para la armonía, en cuanto que los acordes nacidos en los seis primeros grados de la escala modal son el material armónico propio de ese modo.

A título de curiosidad, citaremos algunos de los argumentos traídos a colación por Zarlino, en sus "Istitutioni Armoniche" (1558) para probar (!) la importancia del número *senario*:
6 *Posiciones*: arriba, abajo; adelante, atrás; a la izquierda, a la derecha.
6 *superficies* de la figura cuadrada sólida.
6 *triángulos equiláteros mayores* en la figura circular.
6 *edades del hombre*: infancia, puericia, adolescencia, juventud, vejez, decrepitud.
6 *modos de proposición* en la dialéctica.
Etc., etc.

25.—*Tonos mayores.*—Lo dicho acerca de los acordes de la escala natural (Do mayor) tiene aplicación a las 12 transposiciones o tonos mayores. Véase, pongamos por caso, el material armónico de 3 sonidos empleado por los tonos de Fa y Sol:





Para facilitar su memorización y el reconocimiento visual de su afinidad con los propios, ponemos los acordes variantes con sus sonidos invertidos.

Lección 4ª

ESTADOS Y POSICIONES

Los acordes pueden presentarse en varios *estados* y en diversas *posiciones*.

26.—*Estado* de un acorde llamamos a la di-

ferente colocación de sus notas resultante de *cambiar su fundamental*:



Un acorde tiene tantos estados cuantas notas lo forman, puesto que cada una de ellas puede convertirse en fundamental de las otras.

Al estado primitivo u original se le dice *fundamental;* a los otros, *inversiones*:



Al invertir los sonidos acordales, dejan de estar a intervalos de 3ª. Por ello podemos decir que la presencia de cualquier otro intervalo delata una inversión.

27.—*Posición* de un acorde es la diferente colocación de sus notas obtenida *sin cambiar su fundamental*:



Hay posiciones más o menos *cerradas* y posiciones más o menos *abiertas,* según que sus sonidos estén más o menos cercanos, más o menos distantes los unos a los otros:



La mayor o menor abertura *entre los dos sonidos más graves* determina principalmente la posición del acorde.

* Lección siguiente en la pág. 43.

Lección 16ª

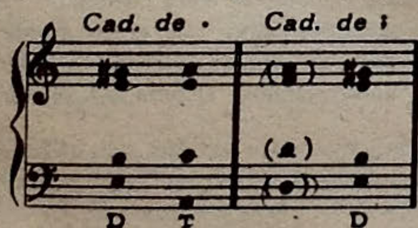
MATERIAL ARMONICO EN EL MODO MENOR

73.—*Los Accidentes* que las necesidades armónicas y melódicas introducen en el modo menor tienen consecuencias forzosas sobre aquellos acordes que, conteniendo el VI y VII grados, disfrutan de la posibilidad de presentarse con alteraciones o sin ellas:

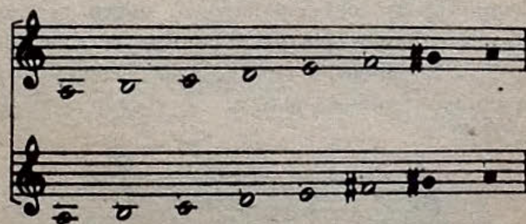


74.—*¿Qué criterio* seguiremos para emplear o no esas alteraciones? *El que se desprende de las escalas mismas.* Es decir:

a).—La escala armónica —que introduce la alteración del VII grado por necesidades cadenciales— señala la obligación de alterar la 3ª de los acordes propios de la dominante (**D**) todas las veces que se empleen para construir cadencias de punto y coma (**D**) o de punto (**D/T**):



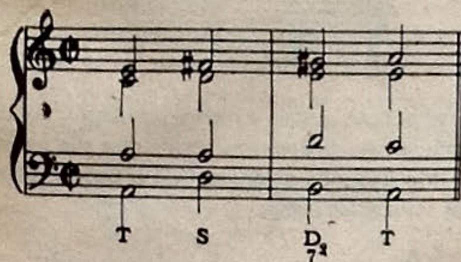
b).—Impónese igualmente dicha alteración cuantas veces enlacemos dominante con tónica (**D, d - T, t.**) pues en tales casos alguna voz pasará del VII grado al VIII y hará sentir la necesidad de que aquél tenga el carácter *semitonal* propio de la sensible en todas las formas ascendentes utilizables de la escala menor:





c).—Por su parte, la escala melódica nos enseña que los acordes que contienen notas altera-

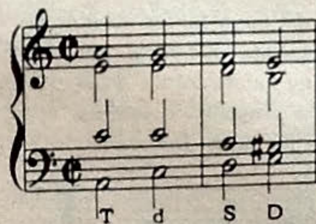
bles (**t**, **S**, **s** **D**, **d**) las alteran siempre que alguna de las voces realiza un *movimiento melódico ascendente y gradual* (VI-VII):



El acorde (d) con alteración es empleado por los Clásicos más como si aquella alteración fuese una apoyatura que como nota real:

Por su especial dificultad no es aconsejable a los principiantes.

Y viceversa, evitarán la alteración cuando constituyan en alguna voz un *movimiento descendente y gradual* (VII-VI):

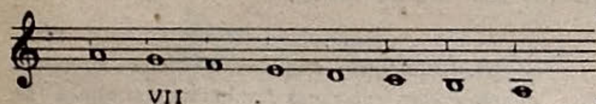


75.—*Arcaísmo.*—La no alteración del VII grado —característica de la escala melódica descen-



Bach.—Clave bien temperado, Fuga 24.

dente— origina un fenómeno armónico: un acorde *propio* de ese grado, inexistente en el modo mayor:



Ajeno a las funciones modales de tónica, subdominante y dominante, este acorde es un "arcaísmo" derivado de las modalidades antiguas gregorianas y de la práctica de los polifonistas. A su tiempo (308) será estudiado su origen preciso. Por ahora baste decir que el empleo de tal acorde no acarrea problema especial a la ortografía o a la sintaxis armónica clásica. Su cifrado es el siguiente:



76.—*Ley tritonal.*—En el modo menor sólo tiene aplicación cuando los acordes de dominante usan alteración:

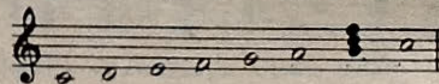


pues en caso contrario no se produce la relación tritonal. Véanse los ejemplos del artículo 74, donde existen los dos casos.

77.—*Duda.*—¿Por qué el acorde variante de la subdominante:



que fue excluído cuando se nos presentó como nacido en el VII grado del modo mayor:



se utiliza sin escrúpulo en el menor? Porque, debido a su función modal, no requiere resolución, a pesar de la 5ª disminuída. Imagínesele en *do* y luego en *la* y se verá que sólo por su función modal, por su diferente sabor, cambia el modo de tratarlo en un caso u otro. En otro momento volveremos sobre las dudas que este acorde puede suscitar bajo el punto de vista "tritonal". (266). Establezcamos por ahora que dicho acorde (**s**) hay que usarlo en primera inversión ($\mathbf{s}^1$) para no subrayar indiscretamente el *falso tritono*: *fa-si.*

* Lección siguiente en la pág. 63.

ACORDE DE 7ª DE DOMINANTE

129.—*Origen.*—A cada grado de la escala mayor o menor podemos sobreponerle 3 terceras y formar así acordes de 4 sonidos:



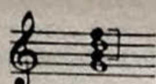
Dada su especialísima fuerza tonal, el más importante de estos acordes es el del V grado, llamado 7ª *de dominante.*

130.—*Características* suyas son:

a) el choque de 7ª producido por sus notas extremas:

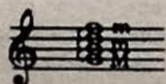


b) la relación "tritonal" existente entre la 3ª y la 7ª:



c) los intervalos que se forman entre cuerda y cuerda:

2 *terceras menores sobre una tercera mayor*:

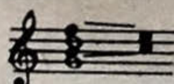


Resolución.—De lo anterior se desprenden dos consecuencias:

1º—El choque de 7ª exige —por regla— una *resolución* consistente en relajar la tensión anímica que produce, mediante el descenso al grado inmediato inferior de la 7ª del acorde:

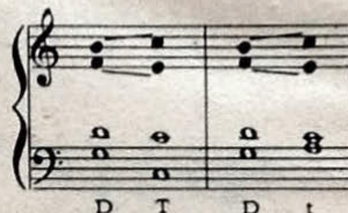


2º—La relación tritonal —como fue visto (60)— pide, a su vez, una doble resolución: de la 7ª al grado inmediato inferior y de la 3ª al inmediato superior:



Tales resoluciones se sobrentiende que deberán realizarse *en la misma voz* que hizo oír el sonido tritonal.

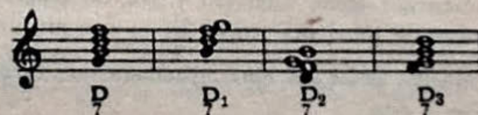
131.—*El enlace más espontáneo* que puede realizar el acorde de 7ª de dominante (dentro de las posibilidades no "extratonales") es con los de tónica (**T**, **t**), pues éstos contienen las notas *resolutivas*:



Nueva denominación.—Esta necesidad de pasar a otro acorde, esta urgencia de movimiento armónico es característica de los acordes de 4 y más sonidos. En cambio, los de 3 no demandan ese "paso" adelante, por lo cual pueden ser llamados *acordes de reposo*, en contraposición a los primeros, que son *acordes de movimiento*.

En los enlaces acordales también se pueden señalar esos dos tipos: enlaces de movimiento, aquellos que engendran la necesidad de un tercero (como en la relación tritonal: S/D/T); enlaces de reposo, los demás.

132.—*Cifrado.*—Nuestro acorde tiene cuatro sonidos y, por ende, cuatro estados, cuyo cifrado es:



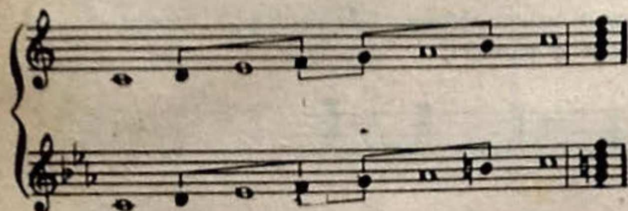
Conocidas las *notas de resolución obligada* y el modo de resolverlas en el estado fundamental, añadiremos que tales notas conservan dichas propiedades aun en los otros estados:



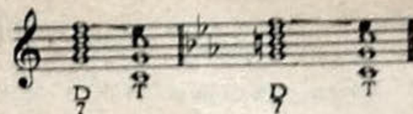
133.—*Supresiones y duplicaciones.*—Siendo tales notas las caracterizantes del acorde, no se pueden suprimir ni duplicar:



134.—*M-m.*—Por último, el acorde D_7 es igual para el modo mayor y para el menor *homónimo*, ya que se basa en sonidos que son iguales en ambos casos:



Naturalmente que su resolución sí es diversa según el caso:



El *si* y el *fa* conspiran simultáneamente al establecimiento del tono, el *do* y el *mi* al del modo. Volvemos, pues, a la conocida cuestión de que el tritono define el tono y su resolución el modo.

* Lección siguiente en la pág. 68.

Lección 51ª

ACORDES DE 7ª SECUNDARIA

228.—*Denominación.*—Basados en los grados I, II, III, IV y VI de una escala mayor:



o menor:



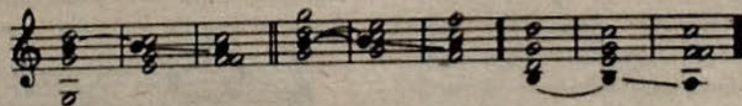
(con las posibilidades en éste de alterar los consabidos grados VI y VII), nacen los *acordes de 7ª secundaria,* así llamados por haber entre sus notas extremas dicho intervalo y por no tener la importancia tonal del acorde D_7, ya que ninguno de aquéllos posee las notas tritonales que caracterizan a éste.

Hemos eliminado el acorde del VII grado por no ser genuino, constituyendo en realidad un acorde de 9ª de dom. sin fundamental (en el modo mayor). En el menor, puede ser un "arcaísmo".

229.—*Preparación y resolución.*—La única nota obligada es la 7ª, cuyo choque pide un relajamiento hacia el grado inmediato inferior, como ya fue visto (130); pero siendo más fuerte que el de una D_7 por carecer del "agridulce" de los sonidos tritonales, requiere no sólo que se resuelva tal choque sino que se *prepare* el oído para aceptarlo, consistiendo esta preparación en que la 7ª se encuentre como nota común en el acorde anterior y *en la misma voz,* con lo cual el choque es amortiguado:



Preparación y resolución deben observarse tanto en el estado fundamental como en sus inversiones:



230.— *Cifrado.* — El correspondiente a estos acordes es:



Nuestro material armónico se ha enriquecido, pues disponemos ahora de cuatro acordes para cada función modal (2 propios y 2 variantes, 2 de tres sonidos y 2 de cuatro):

M
tonica subdominante dominante
T t T t S s S s D d D d
m
tónica subdominante dominante
T t T t S s S s D d D d

231.—*Supresiones y duplicaciones.*—Sólo la 7ª *no puede duplicarse* por ser nota característica y de resolución obligada; sólo la 3ª y la 5ª *pueden suprimirse* pues la fundamental y la 7ª son indispensables para que exista el acorde, que sin ellas se convertiría en simple acorde de 5ª:

S s s/7 s/7

Como es lógico, la supresión de un sonido en la escritura a 4 partes acarrea la duplicación de otro:

* Lección siguiente en la pág. 70.

Lección 54ª

ACORDES DE 9ª DE DOMINANTE

234.—*Origen.*—Entre los acordes resultantes de la superposición de 4 terceras, también tiene primacía el del V grado:

V

mayor o *menor* a causa de que según la escala modal en que se encuentre puede ser de una manera u otra:

235.—*Denominación.*—Llámasele acorde de 9ª porque hay ese intervalo entre sus notas extremas, y dícese *de dominante* por estar basado en dicho grado. Debemos agregar aún la especificación de

Como un nuevo caso de "empréstito" (105), el tono mayor puede emplear la 9ª de dom. del menor:

Beethoven.—Sonata Op. 22, Minué.

236.—*Características* de este acorde son:

a) El choque de la 7ª con la fundamental:

b) El de la 9ª con la 3ª y con la fundamental:

c) La relación de 5ª disminuída (fenómeno tritonal) entre la 7ª y la 3ª:



La primera y tercera características son idénticas a las del acorde de $\underset{7}{\mathbf{D}}$ y se rigen por las mismas leyes de aquél (130). En cuanto al choque doble de la 9ª, su resolución pide el descenso de esa nota al grado inmediato:

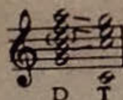


En resumen: tenemos 3 notas de resolución obligada: la 3ª o sensible del tono, la 7ª y la 9ª:



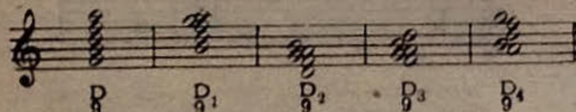
que comportan esa obligación en todos los estados del acorde.

La simple resolución de esas notas nos lleva de la mano al *enlace más espontáneo y tonal*:



El empleo *modulatorio* de este acorde es idéntico al de la $\underset{7}{\mathbf{D}}$.

237.—*Cifrado.*—Este acorde tiene 5 cuerdas y por lo mismo 5 estados, cuyo cifrado es el siguiente:



238.—*Supresiones y duplicaciones.*—Las notas caracterizantes no pueden suprimirse:



Siendo éstas cuatro y 4 también las voces que solemos emplear, viene de consecuencia:

a) que ha de suprimirse *siempre* la 5ª del acorde;

b) que no se utiliza, por ende, la 2ª inversión ($\underset{9}{\mathbf{D}}^2$);

c) que no hay necesidad de duplicar sonido alguno.

239.—*Sonoridad.*—Es éste el primer acorde en que *tenemos* que preocuparnos por las mejores posiciones y estados, pues no basta que resuelvan sus notas obligadas, sino que ha de encontrarse su colocación más agradable. Aquí tiene campo muy amplio para ejercitarse la autocrítica, la educación auditiva, el buen gusto, cosas todas importantísimas al compositor, quien no compone para los ojos sino para los oídos.

Los choques en 2as. molestan: puestos en 7as., se dulcifican. Cierto; las posiciones *duras* tienen su utilidad *psicológica* dentro de la composición cuando ésta demanda ese carácter. No es, pues, que deban proscribirse; pero el alumno debe conocer también el modo de suavizarlas:



* Lección siguiente en la pág. 71.

ACORDES DE 9ª SECUNDARIA

243.—*Origen y denominación.*—Los demás grados del exacorde pueden tener, como el V, un acorde de 5 sonidos, de donde resultan los llamados *acordes de 9ª secundaria,* cuya denominación les viene del hecho de existir ese intervalo entre sus notas extremas y de ser menos importantes que el de $\mathbf{D}_9$:





244.—*Preparación-resolución.*—A la manera de los de 7ª secundaria, éstos requieren preparación y resolución, mas ahora de 2 notas: la 7ª y la 9ª:

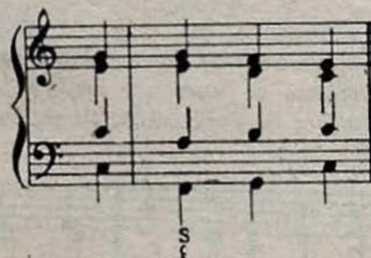


245.—*Cifrado.*—Es el siguiente:



246.—*Supresiones y duplicaciones.*—La fundamental, la 7ª y la 9ª son elementos caracterizantes de tales acordes, que sin alguna de esas cuerdas quedarían desfigurados; de consiguiente, *no han de suprimirse.* Dada la riqueza del acorde, no hay para qué duplicar sus sonidos.

247.—*Sonoridad.*—La de este acorde es mucho más agresiva que la del de 7ª secundaria. Además, poseyendo 3 sonidos en choque (como la $\mathbf{D}_9$), pero careciendo del atenuante proporcionado por los sonidos tritonales, hemos de cuidar mucho su empleo, que los Clásicos tratan con harta parsimonia, reduciéndolo casi al estado fundamental y a la posición abierta en que los choques no se producen a intervalos de 2ª:



En fin, todo lo dicho acerca del acorde de $\mathbf{D}_9$ es ahora mucho más encarecido. (239).

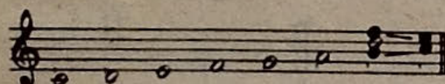
ACORDES SIN FUNDAMENTAL

Las supresiones practicadas hasta este punto afectaban solamente a los sonidos intermedios de los acordes. Veremos ahora otro tipo de supresión, muy interesante, pues afecta a la *fundamental.*

248.—*7ª de dominante sin fundamental.*—El acorde de $\mathbf{D}_7$ se puede presentar con la fundamental suprimida:



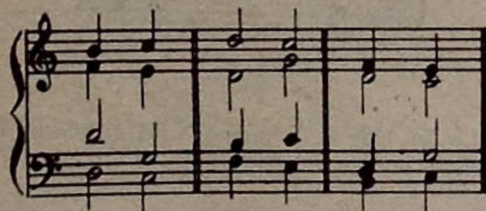
De esa suerte tenemos *aparentemente* un acorde de 3 sonidos sobre el VII grado, cuyo tratamiento —según los Clásicos— muestra evidentemente su genuina procedencia, pues la fundamental y la 5ª de dicho acorde son notas de *resolución obligada,* con un movimiento resolutivo idéntico al correspondiente a la 3ª y la 7ª del acorde principal o de dominante:



Su verdadero nombre es, pues, *acorde de 7ª de dominante sin fundamental.* Como antes, queda ahora ligado a un acorde de tónica. (**T**, **t**). ¿Cómo cifraremos sus 3 estados? Así:

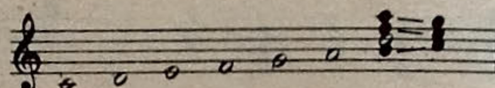


El hecho de no tener sino 3 cuerdas nos plantea el problema de tener que duplicar alguna. ¿Cuál? La que no tiene resolución obligada:

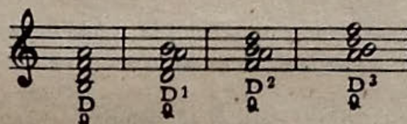


Dado su origen, podemos usar este acorde en todos los casos en que empleábamos el de **D**, menos para hacer cadencia de punto y coma (**D**) y de punto (**D/T**), pues en ellas se requiere el estado fundamental de esa 7ª y aquí ha sido suprimida la nota básica necesaria.

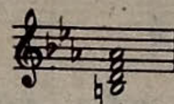
249.—*9ª de dominante sin fundamental.*—El acorde de 4 sonidos basado en la sensible es también un acorde incompleto, pues se trata del de $\mathbf{D}_9$ desprovisto de su fundamental. Su empleo así lo muestra:



Este es su cifrado:



A semejanza de la 9ª de que proviene, sufre mudanza en el modo menor:



Dicha alteración de la 9ª se agrega al cifrado cuando se está en tono distinto al de la armadura de la llave:



Empleo.—Iguales usos que el acorde generador.

250.—*Enlace excepcional.*—Tratándose del modo menor, el acorde $\mathbf{D}_9$, cuando se resuelve excepcionalmente en el modo practicado por los Clásicos (142), da origen a un encadenamiento cromático que preanuncia el lenguaje "impresionista":

Plan armónico:

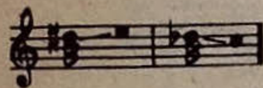
Bach.—Partita I, Giga.

Lección 58ª

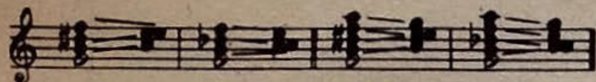
ACORDES CON 5ª ALTERADA

251.—*Cuáles son.*—Los acordes de dominante, *propios,* pueden alterar ascendente o descendentemente su 5ª, como se ve en la tabla siguiente:

252.—*Resolución.*—Ello convierte a la 5ª en nota de resolución obligada, resolución que será ascendente o descendente al grado inmediato conforme a la alteración misma:



Por lo mismo, en el acorde de 7ª hay ahora tres notas por resolver, y en el de 9ª cuatro:

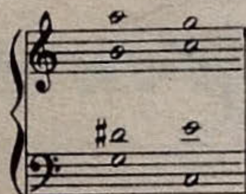


El acorde (**T**) es su enlace más espontáneo, pues contiene las notas resolutivas. La resolución a *mayor* es necesaria en la alteración ascendente y preferible en la descendente.

253.—*Empleo.*—Podemos emplear estos acordes siempre que sea necesaria o deseable la función modal de dominante con acorde propio, y con tal que los resolvamos convenientemente. Más especificaciones son obvias.

Se habrá observado cómo en los acordes de 7ª y de 9ª (con o sin fundamental) la alteración ascendente de la 5ª obliga a una duplicación de la 3ª en el acorde resolutivo, lo cual es tan espontáneo que no causa molestia al oído.

La acostumbrada supresión de la 5ª en los acordes $\mathbf{D}_9$ ya no es posible cuando se trata precisamente de presentarla alterada, por lo cual es forzoso suprimir la 7ª:



• Lección siguiente en la pág. 72.

Lección 61ª

TABLA ARMONICA GENERAL

259.—*Resumen de la analogía armónica.*—Habiendo concluído el estudio de los acordes empleados en el estilo clásico, es muy instructivo reunirlos en una tabla general que permita apreciar la sencillez, la lógica y la unidad con que las múltiples armonías que componen el sistema tradicional giran alrededor del núcleo vital **T-S-D**:

Modo Mayor | Modo menor

Tónica: T t | T t
T_7 t_7 | T_7 t_7
T_9 t_9 | T_9 t_9

Subdominante: S s | S s
S_7 s_7 | S_7 s_7
S_9 s_9 | S_9 s_9

Dominante:

VII
Arcaismo

260.—*Problemas de armonización*.—Llegados a este punto de nuestros estudios, es muy provechoso proponerse y resolver adecuadamente problemas de armonía, v. gr.: armonizar de cuantas maneras sea uno capaz 3 notas dadas:

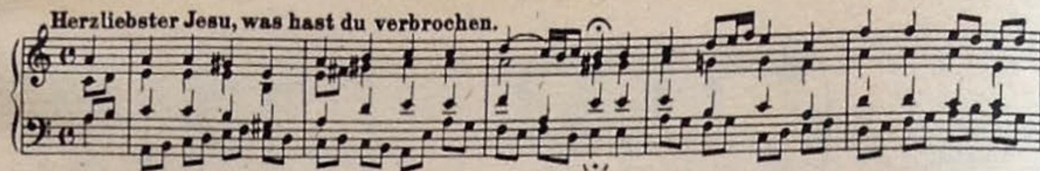
1) 2) 3) 4)

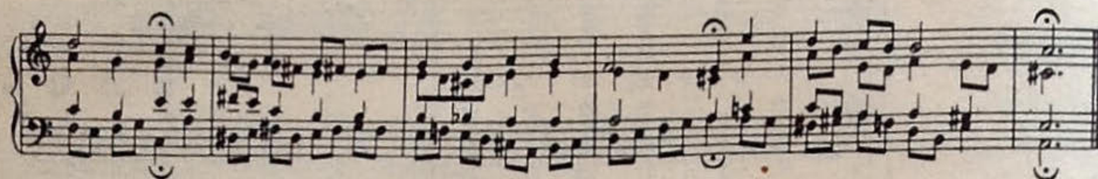
5) 6) 7) 8) 9)

Los grandes compositores, en algunas obras, parecen haberse propuesto semejantes problemas:

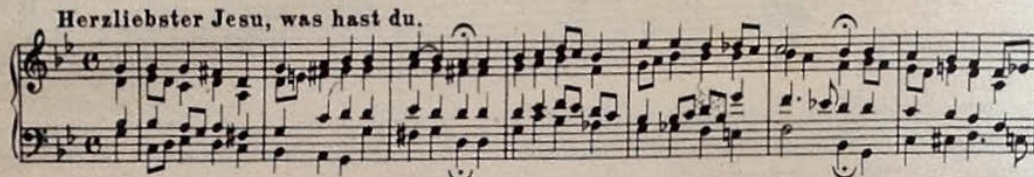
Herzliebster Jesu, was hast du.

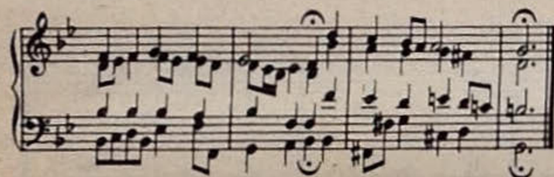
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.



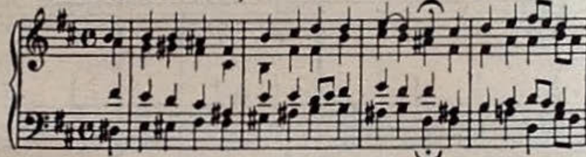


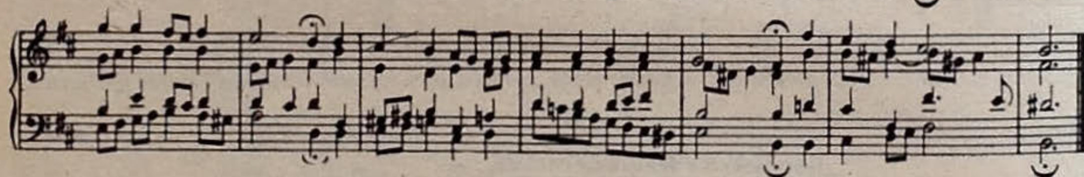
Herzliebster Jesu, was hast du.





Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.





Bach.—Corales.

Trio.

Un pochettissimo meno mosso. (♩. = 88.)



La seconda parte una volta.





Beethoven.—Sonata, op. 28, Scherzo.



Chopin.—Mazurka Nº 19.

* Lección siguiente en la pág. 76.

Bajo cifrado.—Facsímil de la "Cantada de Nochebuena".—Archivo del Colegio de Santa Rosa, Valladolid de Michoacán. Siglo XVIII.

ORTOGRAFIA ARMONICA

1) *Escritura de los acordes.*
2) *El Bajo cifrado.*
3) *Movimiento de las voces.*
4) *A caza de errores.*
5) *El temible "581".*
6) *Aplicación de las reglas del B/C.*
7) *Marchas de armonía.*
8) *Realización improvisada del B/C.*

Lección 5ª

ESCRITURA DE LOS ACORDES

28.—*El cuarteto vocal.*—En los ejercicios que vamos a practicar utilizaremos casi siempre cuatro sonidos por cada acorde, ya se trate de acordes cuyas notas constitutivas son 3, ya de los que tienen 4 ó más. A esto se llama escritura a cuatro partes.

Aunque en la composición musical se puede escribir desde una hasta dieciséis y más partes, la agrupación en cuarteto es la que se considera más perfecta, debido a su equilibrio sonoro y sobriedad. Y como en un principio la composición musical fue exclusivamente para voces, se ha creado la tradición de conservar a cada una de esas cuatro partes, respectivamente, el nombre de los cuatro timbres fundamentales de la garganta humana: *soprano, contralto, tenor* y *bajo.*

29.—*Tesitura vocal.*—Las voces llamadas soprano y contralto pertenecen a la garganta de los niños de ambos sexos y a la de las mujeres, las de tenor y bajo, a los hombres adultos. Las primeras suelen llamarse también "voces blancas" y las otras simplemente "varoniles".

Soprano es una palabra italiana derivada de esta otra "sopra", que significa *sobre, encima de.* Con ella se designa la voz que en el conjunto vocal (coro) ocupa el lugar más elevado debido a la agudeza de sus sonidos.

Contralto es la voz que hace juego o responde, dentro del ámbito de las voces blancas, a la más alta. Preferimos esta denominación a la de *alto,* que antiguamente tenía, porque ya no le corresponde hoy esta última. En la época de los polifonistas, cuando esa parte era confiada a uno o varios tenores "altos" o agudos, sí le convenía aquella denominación.

Tenor se deriva del verbo latino *tenere* cuyo significado es *sostener, detener.* Se le daba este nombre a esa voz porque era la que generalmente llevaba el "cantus firmus", la melodía gregoriana en notas tenidas o de largo valor, sobre la cual se construía todo el tejido contrapuntístico de las otras voces, siendo ella no sólo el tema principal sino como el cañevá y el hilo conductor de toda la obra.

Bajo viene de *bassus,* término latino con que se indicaba la voz más grave. También se decía *basis* porque era como la base del edificio coral.

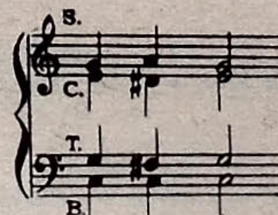
Para nuestros ejercicios, destinados generalmente a ejecutarlos en el piano, no es necesario limitar cada una de las partes a la tesitura real que en el terreno vocal tienen, por eso evitamos aquí precisarla.

30.—*Partitura.*—En la escritura pedagógica, los distintos elementos de un acorde se simulan repartidos entre aquellas cuatro voces, escribiéndolas dentro de una doble pauta, provista de la llave de sol en 2ª línea —para el pentagrama superior— y de la de fa en 4ª, para el inferior:

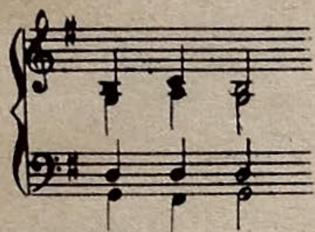


La reunión y superposición de esas partes se llama *partitura,* conviniendo dicho nombre a cualquier otro escrito musical que presente reunidas y superpuestas las diferentes partes vocales o instrumentales que integran una misma composición.

Por regla general, el soprano y el contralto se escriben en la llave de sol, el uno con las plecas hacia arriba y el otro hacia abajo; mientras que el tenor y el bajo, en la de fa, con la misma diferencia:



Para evitar posibles confusiones, cuando los sonidos destinados a la llave de sol bajan a las líneas auxiliares inferiores:



o los destinados a la de fa suben a las líneas auxiliares superiores:



es preferible pasarlos a otra pauta:



Téngase presente que el *do* de la 1ª línea auxiliar inferior de la llave de sol es *el mismo sonido* correspondiente al *do* de la 1ª línea auxiliar superior en la llave de fa:

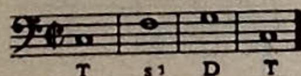


Lección 6ª.

EL BAJO CIFRADO

31.—*En qué consiste.*—Después de haber adelantado un poco en el estudio de los acordes aisladamente considerados (analogía armónica), vamos a iniciarnos en el aprendizaje de las reglas mecánicas que rigen el encadenamiento de los acordes, o sea, en la *ortografía armónica,* que enseña a escribir correctamente los enlaces acordales, bajo el punto de vista de la buena conducta o movimiento de las voces.

Para ese fin nos valdremos del procedimiento pedagógico que se llama *Bajo Cifrado* y que consiste en una serie de notas provistas de letras y cifras referentes a los acordes cuyo sonido más grave está expresado por las notas del Bajo:



Al alumno toca escribir los sonidos necesarios para completar esos acordes en su ejecución a cuatro partes, lo cual se dice "realizar un B/C":



32.—*Reglas.*—Cuatro son las que debemos aplicar para realizar correcta y prontamente los B/C:

I.—*Ver qué acorde se pide.*
II.—*Conservar las notas comunes.*
III.—*Dar a cada voz la nota más cercana.*
IV.—*Analizar lo escrito.*

La aplicación de estas reglas se hará precisamente en el orden indicado.

33.—*Primera regla.*—El B/C data del nacer

del sentido armónico (s. XVII) y fue empleado en sus principios como un sistema práctico de acompañamiento instrumental al canto. Posteriormente cayó en desuso; pero se conservó en la escuela como procedimiento pedagógico. En uno y otro caso las notas del Bajo van provistas de fórmulas numéricas convencionales que indican la clase de acorde que se debe sobreponer.

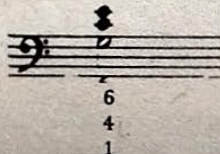
34.—*Cifrado antiguo.*—En el B/C los acordes se expresaban por medio de números que indican los intervalos existentes entre las diferentes notas constitutivas. Tomando como ejemplo un acorde de 3 sonidos en estado fundamental, es fácil comprender que si representamos la fundamental con el número 1, la 3ª sería representada por el 3 y la 5ª por el 5:



La primera inversión se expresaría numéricamente así:



y la segunda:



Siguiendo el sistema anterior, es posible imaginar cómo deberíamos representar los acordes de cuatro y más sonidos en cada uno de sus estados; pero también es obvio el sinnúmero de fórmulas que resultarían y la dificultad para memorizarlas y distinguirlas. Se hace, pues, necesario simplificar el sistema, y en efecto así se hizo, dentro de lo posible, por obra de los mismos músicos y también de los tratadistas.

No habría inconveniente en continuar usando el sistema tradicional de cifrado armónico, si no tuviera dos graves defectos:

1).—La multitud de fórmulas por memorizar (a pesar de todas las simplificaciones).

2).—Que después de hechos los cálculos necesarios para su interpretación, se queda uno sin saber algo tan importante como es el papel que desempeña dicho acorde en el tono y modo a que pertenece. Es simplemente un cálculo ciego. (Sólo los acordes de 7ª y 9ª de dominante y sus derivados expresaban en su cifrado esa función modal).

El sistema que nosotros estableceremos llenará ese vacío y simplificará al máximo las fórmulas, convirtiéndolas, de paso, en algo más consciente.

35.—*Cifrado nuevo.*—El *estado fundamental* de los acordes de 3 sonidos quedará indicado por la sola letra modal correspondiente:

T - t - S - s - D - d.

La *primera inversión* será simbolizada por la letra modal provista del número 1:

T^1 - t^1 - S^1 - s^1 - D^1 - d^1.

La *segunda inversión* empleará el número 2 sobre la letra modal:

T^2 - t^2 - S^2 - s^2 D^2 - d^2.

He aquí el cifrado de la tabla armónica de Do mayor para los acordes de 3 sonidos, que son los que estudiaremos en un principio:



Lección 7ª

MOVIMIENTO DE LAS VOCES

36.—*Segunda regla.*—Notas comunes son las que pertenecen o se encuentran igualmente en dos acordes diversos:



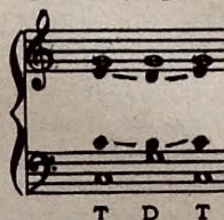
Las notas comunes se *conservan* dejándolas en la misma voz. Es decir, si la nota común al estar en el primer acorde se encontraba en el soprano, debemos escribírsela en seguida a esta misma voz al pasar al segundo acorde:



Acostúmbrese a ligar gráficamente las notas comunes para que se advierta *visualmente* que han sido conservadas en la misma voz.

Esta regla que pide conservar las notas comunes tiene por objeto facilitar el buen movimiento de las voces; pero es posible encontrar otros movimientos igualmente buenos aun sin conservar las notas comunes. Lo cual quiere decir que el conservarlas es sólo un *consejo* o si se quiere una regla provisional.

37.—*Tercera regla.*—El movimiento de las voces al pasar de un acorde a otro debe buscar los intervalos más cortos. Un saltar desmesurado y continuo sería poco agradable. Por ello *se aconseja* la observancia de esta regla. Véase prácticamente en el siguiente ejemplo:



Cuando a una voz le quedan igualmente cerca 2 notas del acorde, hay que dejarla pendiente, escribir las demás y éstas disiparán la duda.

También la presente regla es más bien un consejo cuyo cumplimiento facilita la buena realización, ya que es posible encontrar otras realizaciones correctas, aun sin atender a la nota más cercana.

Lección 8ª

A CAZA DE ERRORES

38.—*Cuarta regla.*—Cuando se han distribuído entre las cuatro voces los sonidos acordales pedidos por el cifrado armónico, se debe proceder a examinar lo hecho a fin de determinar si es correcto.

Por 3 capítulos podemos incurrir en falta:

I.—Por *cruzamiento* o *alejamiento* excesivo de las voces entre sí.

II.—Por *supresión* o *duplicación* indebida de sonidos.

III.—Por relaciones incorrectas de 5*as.*, 8*as.* o *unísonos.*

39.—*Cruzamiento o alejamiento.*—El soprano, el contralto, el tenor y el bajo ocupan diferentes esferas sonoras de arriba hacia abajo. Cuando una de esas voces altera el orden señalado, decimos que existe un *cruzamiento* de voces:



La escritura a 4 partes es como un bordado de cuatro hilos que hay que ir llevando de un extremo a otro del canevá sin cruzarlos. Aquí, como en la pintura primitiva mexicana, es *tabú* la línea cruzada.

Un defecto contrario se tiene cuando se separan más de una 8ª el soprano del contralto, el contralto del tenor. Sólo el bajo puede alejarse, con relación al tenor, más allá de estos límites, sin perjudicar la sonoridad del acorde:



Los cruzamientos y alejamientos afean, por regla general, la sonoridad y la escritura.

40.—*Supresiones y duplicaciones.*—Cuando distribuimos entre las 4 voces un acorde de 3 sonidos

(4 ÷ 3) impónese el que dos de ellas hagan oír la misma nota, es decir, realicen una *duplicación*:



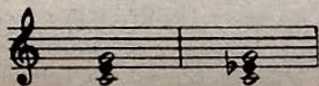
¿Es indiferente duplicar un sonido u otro?

En los acordes *propios*, la única nota que *no se puede duplicar* es la 3ª. En los variantes, se puede duplicar *cualquiera*. ¿Cuál es la razón de esto?

No todas las notas tienen igual importancia en los acordes, sino que alguna o algunas son tan esenciales a ellos que sin su presencia el acorde se desintegra. Tales notas llámanse *caracterizantes* porque son las que dan color y fisonomía especial al acorde. Por otra parte, esos sonidos no toleran duplicación, porque en vez de incrementar con ello el carácter del acorde lo enervan.

Las notas caracterizantes son como la sal y el azúcar en los alimentos, que puestos en doble cantidad estropean su gusto.

Oigamos el acorde de 3 sonidos propio de la tónica (**T**) y notemos cómo su 3ª lo colorea de distinto matiz con sólo cambiarse de mayor a menor:



Sin la 3ª queda vacío e incoloro, no sabiéndose si es mayor o menor:



Mas al duplicar esa 3ª la sonoridad se daña:



Empero, tratándose de acordes variantes, la cosa cambia. Tomemos el variante de tónica (**t**), o sea, *la-do-mi*. Considerado aisladamente, su 3ª es *do;* pero visto en función de variante, esta nota *suena a tónica* y fundamental, por ser el 1er. grado de la escala y en cambio en *mi* tiene sabor de 3ª porque nos recuerda la del acorde propio respectivo:



(No olvidemos la grandísima afinidad fónica entre *propios* y *variantes*). Atendiendo, pues, a su naturaleza propia, no deberíamos duplicar el *do*, que es en realidad la 3ª del acorde:



Mas, en vista de su función modal, podríamos hacerlo:



En conclusión, esta ambigüedad hace que el oído admita la duplicación de cualquiera de sus sonidos en los acordes variantes.

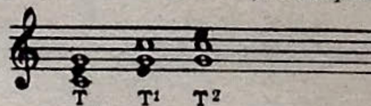
Aun la prohibición que atañe a los acordes propios suele ser dispensada cuando el movimiento de una voz resulta beneficiado con la duplicación de la 3ª. Compárense estos dos fragmentos y se oirá mucho más melodioso el movimiento del Bajo en el original de Bach que en la versión "corregida":



Bach.—Coral "Jesu leiden".



Las prerrogativas de las notas caracterizantes (una de las cuales es esa de no poderse duplicar) conservan su vigencia al ser invertidas, por manera que —v. gr.— la nota que era 3ª en estado fundamental de un acorde propio, se debe seguir mirando como tal en las inversiones y no duplicarse:



Por el contrario, a las veces ese buen movimiento de las voces impone la *supresión* de un sonido,

en cuyo caso conviene saber que la única nota cuya desaparición no daña al acorde es la 5ª:



Resultado de esta supresión suele ser —como se ha visto— la triplicación de un sonido.

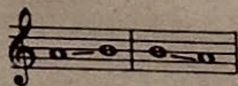
Lección 9ª

EL TEMIBLE "581"

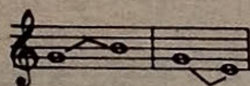
41.—*En qué consiste.*—Cuando dos voces, como resultado de un movimiento, llegan a formar entre sí un intervalo de 5ª, 8ª o un unísono, se dice que "hacen" quintas, octavas o unísono. Ello tiene muy grande importancia para la corrección de la escritura musical, pues no siempre es permitido llegar a la relación que llamaremos "581", sino que ello tiene sus restricciones en la técnica clásica. Para juzgarlo, haremos algunas consideraciones preliminares y estableceremos dos reglas sencillísimas.

42.—*Movimiento individual.*—Analizando el movimiento de una voz, encontramos que pueden darse tres casos:

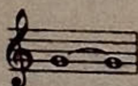
1)—La voz se mueve *de grado*:



2)—La voz se mueve *de salto*:



3)—La voz *no se mueve*:

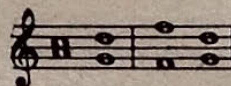


43.—*Movimiento simultáneo.*—Comparando entre sí la conducta de dos voces, hallamos cuatro diferentes casos:

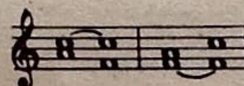
1)—Las voces proceden por movimiento *semejante*:



2)—Las voces marchan por movimiento *contrario*:



3)—Las voces realizan un despliegue *oblicuo*:



4)—Las voces *no se mueven*:



De que las voces lleguen a la relación "581" de grado o de salto, por movimiento semejante, contrario u oblicuo, depende la corrección o incorrección de tales relaciones.

44.—*Reglas.*—Limitaremos a dos prohibiciones y una excepción todo lo relativo a este punto:

Prohibición primera: Que *las dos voces* lleguen a la relación "581" *de grado y por movimiento semejante*:



Prohibición segunda: Que las dos voces lleguen a esa relación *de salto y por movimiento semejante*:

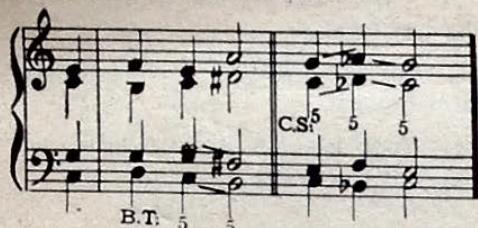


Excepción: Si al llegar a la relación de 5ª, en las condiciones especificadas en la primera prohibición, una de las quintas resultantes (especialmente la segunda) es aumentada, disminuída:



Bach.—Passacaglia.

o procede de un enlace *extratonal*:



dicha relación se considera buena, es decir no desagradable.

Dos quintas consecutivas, una disminuída y la otra justa, se suelen admitir por los mismos teóricos desde la época del Padre Martini (s. XVIII) quien aduce un ejemplo de Palestrina (s. XVI) donde al acorde *si-re-fa* sucede *do-mi-sol*.

Los compositores han ido siempre algunos siglos adelante de los teóricos...

45.—*Es increíble* la cantidad de reglas y excepciones con que han obscurecido los tratadistas este punto de la ortografía armónica. A la luz de los grandes maestros del clasicismo, las tres normas presentadas son *más que suficientes*, pues ellos llegan a practicar aun excepciones:

a)—A la 2ª regla, cuando una de las voces es *intermedia*:



Bach.—Coral "Nun lob', mein Seel', den Herren".

b)—A la misma y tratándose de 8as. cuando un movimiento cadencial propio del Bajo recurre en el Soprano y se toma la precaución de convertir en contrario el movimiento paralelo:



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 14.

46.—*Las faltas* producidas por la relación "581" son verdaderas *faltas de ortografía* y confieren una sonoridad desagradable a la armonía, cuando de estilo clásico se trata.

Los intervalos armónicos de 5ª y 8ª fueron los primeros encontrados por los compositores. El "organum", esa primitiva forma de polifonía, se basaba en ellos. Después fueron proscritos en ciertas circunstancias por los polifonistas del s. XVI. Los compositores del XVII y XVIII los tratan con la cautela especificada en las prohibiciones estudiadas. Su empleo, pues, dentro del estilo clásico y en las circunstancias prohibidas constituye un "arcaísmo" equivalente al que cometeríamos en el castellano diciendo "truje", "mesmo", "ansina".

47.—*Remedio.*—Cuando dos voces cometen falta por "581", el remedio ha de buscarse dando a una u otra de ellas la nota del acorde más cercana *en sentido contrario* al movimiento incorrecto.

48.—*No cuentan* las relaciones de "581" habidas entre una frase y otra, entre un período y otro, porque no existe conexión entre un término y otro:

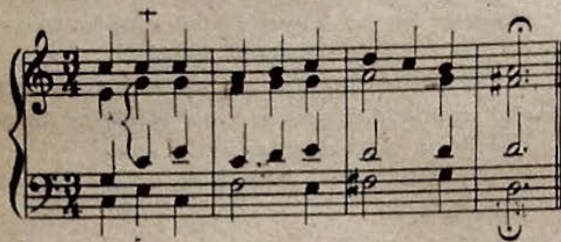


Beethoven.—Sonata, op. 2, Nº 1, Adagio.

Tomarlas en consideración sería tanto como unir palabras que separan la sintaxis y la puntuación gramatical:

¡El Sol! No existe cosa más bella.
(¡El sol no existe...)

49.—*No son imputables* las relaciones incorrectas de "581" que pudieran resultar de simples *cambios de posición* o *de estado,* ya que en realidad ellos no constituyen movimiento armónico alguno:



Bach.—Coral "Ach Gott, wie manches Herzeleid".

50.—*El unísono* debe juzgarse desde tres puntos de vista:

1)—*como resultado de un movimiento vocal,* en cuyo caso débensele aplicar las reglas del "581";

2)—*como duplicación de un sonido acordal,* por lo cual hay que cerciorarse de la legitimidad de esa duplicación;

3)—*como fusión de dos voces en un sonido,* que acarrea un debilitamiento en la sonoridad del conjunto y, que, por lo menos, hay que evitarlo en cuanto sea posible.

51.—*Análisis.*—A fin de que no escapen al análisis algunas relaciones, es prudente seguir este método:

a)—Examinar los intervalos existentes entre el *Bajo* y *cada una* de las tres voces superiores.

b)—Confrontar, después, el *Tenor* con las dos voces superiores.

c)—Por último, observar el *Contralto* en relación al Soprano.

d)—Todas las veces que se encuentre una relación "581", detenerse a inquirir:

—*¿Cómo llegó esta voz?*
—*¿Cómo llegó la otra?*
—*¿Cómo llegaron ambas?*

Lección 10ª

APLICACION DE LAS REGLAS DEL B/C

52.—*Ejemplo*—Aplicaremos —por vía de ejemplo— las reglas explicadas en las anteriores lecciones, a un B/C de solos tres acordes:



Aplicación de la 1ª regla.—En la primera nota del B/C, ¿qué acorde se pide?

—Se pide el acorde de 3 sonidos propio de la tónica, o sea: *do-mi-sol.*

2ª *regla.*—En el primer acorde de un ejercicio no se puede hablar de conservar notas comunes, puesto que antes de él no existe nada.

3ª *regla.*—No es tampoco el caso de dar a cada voz la nota más cercana. Habrá que distribuir las notas del acorde cuidando simplemente de iniciar el ejercicio con una buena posición. A este respecto aconsejamos tomar una *posición abierta,* si el bajo persiste en subir, (para evitar cruzamientos):

bueno:



peligroso:



Una *posición cerrada,* si el Bajo tiene una línea general descendente, (para evitar un excesivo alejamiento):

(bueno)



(feo)



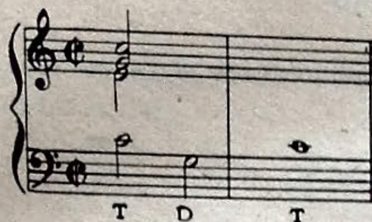
Y una *posición media* cuando el bajo alterna movimientos ascendentes con descendentes:



Este es nuestro caso.

4ª *regla.*—Al analizar la escritura del primer acorde, no cabe el detenernos a examinar las re-

laciones "581", pues no serían resultado de movimiento alguno. En cambio, sí hay que vigilar lo relativo a supresiones y duplicaciones, cruzamientos y alejamientos:



En nuestro caso, no está suprimida ni duplicada la 3ª del acorde propio inicial, ni se cruzan o alejan las voces.

SEGUNDO ACORDE

Del segundo acorde en adelante tienen aplicación completa todas las reglas. Veámoslo:

1ª—¿Qué acorde se pide?

—Se pide el acorde propio de la dominante, es decir: *sol-si-re*.

2ª—Entre el acorde primero (*do-mi-sol*) y este segundo (*sol-si-re*), ¿existen notas comunes?

—Sí: el *sol*.

—¿En cuál voz se encontraba antes?

—En el Contralto.

—Luego en el Contralto debe conservarse, ligándola.

(Es cierto que también el Bajo tiene esa nota; pero no estamos tratando de escribir esa voz, que de antemano fue compuesta totalmente como punto de partida).

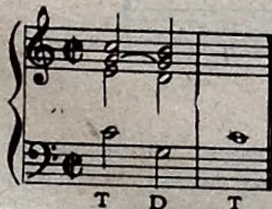
3ª—Al Tenor (*mi*), ¿qué nota del nuevo acorde le queda más cerca: *sol, si* o *re?*

—Le queda más cerca el *re*.

—Pues démoselo.

—Al Soprano (*do*), ¿qué nota le queda más cerca: *sol, si* o *re?*

—Le quedan igualmente *si* o *re*, pero le daremos el *si* porque esta cuerda del acorde, que es la 3ª, aún no ha sido escrita y no puede suprimirse:



4ª—Analicemos lo escrito:

a)—*supresiones y duplicaciones*.

—La 3ª (*si*) no ha sido ni suprimida ni duplicada.

b)—*cruzamiento o alejamiento*.

—No hay ni una cosa ni otra.

c)—"581".

—Entre el Bajo (*sol*) y el Tenor (*re*), hay una 5ª; pero es buena porque no proceden los dos de salto o los dos de grado, aunque sí por movimiento semejante.

—Entre el Bajo (*sol*) y el Contralto (*sol*) hay una 8ª; pero es buena porque resulta de un movimiento oblicuo, y sólo el movimiento semejante es peligroso.

—Entre el Bajo (*sol*) y el Soprano (*si*), hay una 3ª que no nos interesa.

—Entre el Tenor (*re*) y el Contralto (*sol*), hay una 4ª que tampoco nos interesa.

—Entre el Tenor (*re*) y el Soprano (*si*), hay una 6ª que tampoco interesa.

—Entre el Contralto (*sol*) y el Soprano (*si*), hay una 3ª. No interesa.

—El enlace fue correcto y podemos seguir adelante.

TERCER ACORDE

Primera regla.—¿Qué acorde se pide?

—El propio de la tónica, es decir: *do-mi-sol*.

Segunda.—¿Hay notas comunes?

—Sí: el *sol* del Contralto.

—Escribámoselo al Contralto y liguémoslo.

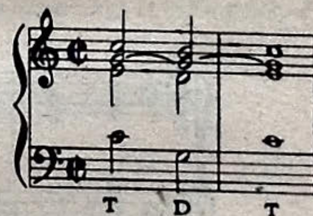
—*Tercer regla.*—Al Tenor (*re*), ¿qué le queda más cerca: *do, mi* o *sol?*

—Le quedan igualmente cerca *mi* y *do*. Dejémoslo pendiente.

—Al Soprano (*si*), ¿qué le queda más cerca: *do, mi* o *sol?*

—Le queda más cerca *do*. Démoselo.

—Ahora saldremos de la duda respecto al Tenor, que debe preferir entre *do* y *mi* (notas igualmente cercanas) el *mi*, porque no puede faltar la 3ª de un acorde:



Cuarta regla.—¿Ha sido suprimida o duplicada la 3ª? —No.

—¿Se han cruzado o alejado demasiado las voces? —No.

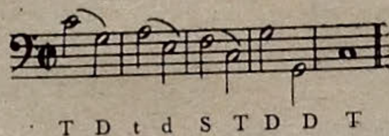
—Entre el Bajo (*do*) y el Contralto (*sol*), hay una 5ª, pero es por movimiento oblicuo. Entre ese mismo Bajo (*do*) y el Soprano (*do*), hay una 8ª; pero es una voz de grado y otra de salto.

(El alumno debe examinar voz por voz. Más tarde podrá descubrir a primer golpe de vista las relaciones "581" y analizarlas rápidamente).

* Lección siguiente en la pág. 57.

MARCHAS DE ARMONIA

82.—*Cuándo hacerlas.*—Cuando en un B/C se repiten simétricamente ciertos intervalos provistos de idéntico cifrado, se dice que hay una *progresión*:



A dicha progresión del bajo deben corresponder en cada una de las voces superiores otras tantas progresiones, la simultaneidad de las cuales recibe el nombre de "marcha de armonía":



83.—*Para realizar las marchas,* obsérvense las siguientes normas:

1)—Determinar en el B/C cuál es el *modelo* y cuáles las *imitaciones* o repeticiones. Téngase presente que allí donde empieza la imitación termina el modelo:



2)—Realícese el modelo.

3)—Reprodúzcanse en el 1er. acorde de la imitación primera los intervalos habidos entre voz y voz en el 1er. acorde del modelo:



4)—Si ello pudo ser hecho sin cometer falta por "581", la realización del resto es cosa puramente mecánica, bastando con imitar en los acordes siguientes los intervalos habidos entre voz y voz en el lugar correspondiente del modelo:



84.—*Licencias.*—La simetría resultante en las marchas interesa de tal suerte al oído que tolera movimientos de voces y acordes que no aceptaría en los encadenamientos libres:



A este propósito, con tal que no haya en la unión o costura del modelo con la primera imitación "581" por movimiento paralelo, todo otro caso es tolerable.

* Lección siguiente en la pág. 64.

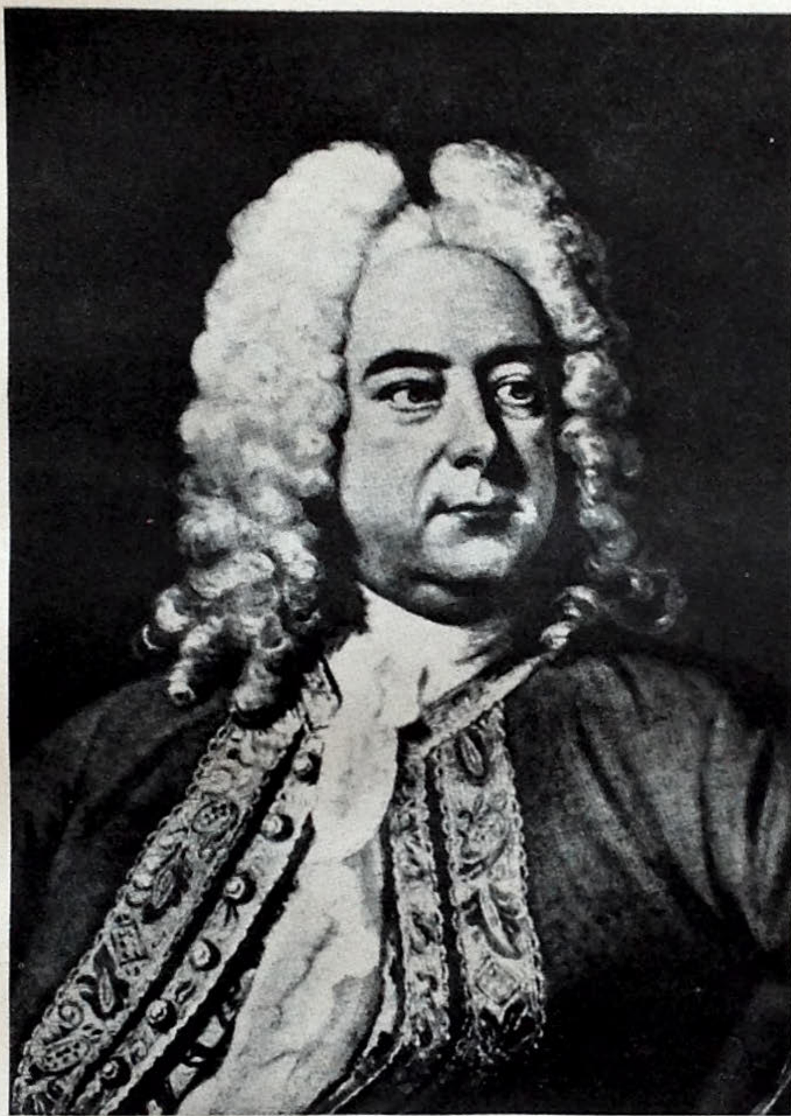
REALIZACION IMPROVISADA DEL B/C.

91.—*Prueba necesaria.*—Del s. XVII al XVIII fue habilidad de todo ejecutante de teclado el realizar de improviso la parte del B/C que constituía el medio principal de acompañar a un instrumento solista o a la voz y de guiar los conjuntos instrumentales. Si hoy día esa práctica ha caído en desuso, es todavía de la mayor utilidad para reafirmar el aprendizaje de las reglas de ortografía armónica que debieron ser asimiladas en la realización escrita de los B/C. Por otra parte, el compositor debe estar en condiciones de hacer lo que tantos músicos simplemente prácticos hicieron en épocas pasadas.

92.—*Método.*—Los B/C dados en esta lección emplean únicamente los acordes hasta el momento conocidos y van ordenados de manera que sirvan de repaso a las lecciones precedentes.

Aun cuando tales B/C deben ser realizados *de memoria* y ante el propio maestro, dicha repentización (como todas) exige una preparación más o menos prolongada, según las facultades del alumno. Durante ese tiempo previo en que se apresta la realización improvisada, procédase *con suma lentitud,* sin permitir que las manos antecedan al pensamiento, sino obligándose a no mover un dedo si antes no se sabe claramente lo que hay que hacer. Sólo de este modo reflexivo y consciente resultan factibles y provechosos en alto grado tales ejercicios. Al ejecutarlos ante el maestro, cuídese la continuidad y corrección rítmicas.

* Lección siguiente en la pág. 65.



GEORG FRIEDRICH HAENDEL
(1685-1759)

¡Händel es el maestro inaccesible para todos los maestros! ¿Quién podrá como él producir efectos tales con tan pocos medios?

BEETHOVEN

SINTAXIS ARMONICA

1) *Escalas modales*
2) *Esencia de la modalidad M/m.*
3) *Ley armónica tritonal.*
4) *Fuerza modal de los acordes propios.*
5) *Empleo de las inversiones.*
6) *Marchas en las C/A.*
7) *Modulación y acordes comunes.*
8) *Modulación y acordes de empréstito.*
9) *Acordes "quasi" comunes.*
10) *Fuerza tonal de la 7ª de dominante.*
11) *Modulación por 7ª de dominante.*
12) *Marchas con 7ª de dominante.*
13) *C/A con 7as. secundarias.*
14) *Melodías con B/C.*
15) *C/A con 9ª de dominante.*
16) *Modulación por acordes homófono-dígrafos.*
17) *Modulación y transición.*
18) *Comprobación de las leyes armónicas.*

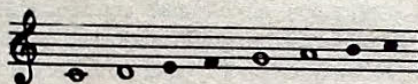
ESCALAS MODALES

53.—*Según los viejos teóricos greco-romanos,* modo es la diferente *colocación* de los tonos y semitonos de una escala; tono, la diferente altura en que se hace oír una escala modal.

54.—*Sólo dos modos* conoce la música clásica: el *mayor* y el *menor*; pero los emplea en 12 tonos, alturas o transposiciones diferentes que toman como punto de partida cada uno de los doce semitonos de la escala cromática.

Es importantísimo distinguir modo de tono y, por lo que ve al primero, comprender las leyes de la organización modal mayor-menor (**M-m**).

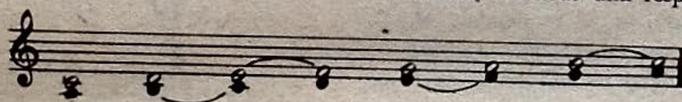
55.—*Prototipos* de la organización modal son, para el mayor, la escala diatónica natural, en la cual los semitonos se encuentran entre el III y el IV grados y entre el VII y VIII:



Para el menor, la escala diatónica empezada en *la,* lo cual origina una disposición semitonal diferente:



Como se ve, ambas escalas modales *tipo* no utilizan accidente alguno y distan entre sí una tercera menor. Debido a su estrecha afinidad, se llaman *relativas* una respecto a otra:



56.—*Transportando dichas escalas tipo* a los otros grados de la serie cromática, requieren igual número de accidentes, por lo cual una misma armadura sirve para un modo mayor y su relativo menor:



57.—*La organización modal* presupone un orden, una jerarquía por la cual los 8 sonidos de una escala ni son autónomos o independientes entre sí ni de igual importancia, sino que en algunos de ellos reside de modo especialísimo la fuerza modal.

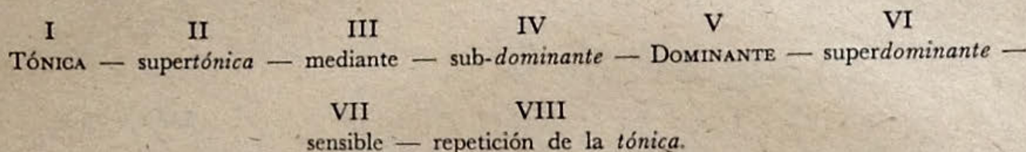
> En esto, como en tantas otras cosas, nuestra música es el fruto de una evolución que arranca principalmente del arte griego. La música helénica conoció la función modal de los sonidos, la llamada dínamis, "δύναμις", que significa fuerza.

El I grado de una escala es, sin duda, el más importante de ella, pues posee una capacidad única para proporcionarnos el *sentido de reposo* que necesita toda construcción musical para concluir satisfactoriamente. Para explicarnos este fenómeno, no tenemos sino un argumento, pero abundantísimo, a saber: una costumbre arraigada a través de milenios.

La música griega, el canto gregoriano, la música folklórica occidental, el arte polifónico desde sus inicios hasta el apogeo palestriniano, los grandes compositores de los siglos XVII, XVIII y XIX, y aun los mismos autores contemporáneos generalmente han reconocido, utilizado y desarrollado el concepto de que *sólo la tónica* es capaz de producirnos la sensación de reposo definitivo. Y esa práctica secularmente reiterada ha echado tan hondas

raíces en nuestra sensibilidad que ha llegado hasta el fondo mismo del instinto musical.

Después de la tónica, le sigue en importancia el V grado o *dominante* de las escalas. Para los griegos y los gregorianistas, así lo era. De ellos lo heredamos. Basta observar la denominación tradicional de los diferentes grados, para que notemos la preponderancia que ejercen sobre ellos el I y el V, la tónica y la dominante, ya que los nombres dados a los demás hablan siempre de una subordinación de éstos a la alta jerarquía de los primeros:



Los nombres del III y VII grados no parecen tener relación con los de tónica y dominante. Sin embargo, si el III se llama mediante, es por encontrarse a medio camino entre la **T** y la **D**; y si el VII se dice *sensible*, es debido a su peculiarísima propensión a enlazarse con la repetición de la **T**, que está un grado arriba.

La *subdominante* o IV grado completa el triángulo de la organización modal. De nuevo hemos de mencionar a los griegos, para los cuales la **T** y la **S**, en el primer tetracorde de la escala, la **D** y la octava de la **T**, en el segundo, eran intocables, de suerte que, si del género diatónico se pasaba al cromático o enarmónico, las modificaciones en los intervalos se verificaban en los otros grados, pero no en éstos:



Escala dórica = *ἁρμωνία δοριστι.*

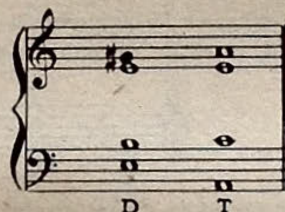
Los *tenores* o cuerdas de recitación gregorianas nos hacen ver cuáles eran en aquellos tiempos los grados más importantes de un modo: **T**, mediante, **S** y **D**.

Esa importancia modal de la **T**, **S** y **D** tuvo una repercusión excepcional en la modalidad M-m, que se proyectó lo mismo en el campo melódico que en el armónico, como podrá verificarse a lo largo de nuestros estudios.

58.—*Anomalías del modo menor.*—La escala menor en su forma "natural" tiene el inconveniente de que su VII grado dista *un tono* de la repetición de la **T** u octava, con lo cual deja de poseer aquella atracción semitonal tan propia de la *sensible*, siendo ello inadmisible para el concepto melódico y armónico de los Clásicos. Ello se hace patente sobre todo en la cadencia final que, consistiendo en el enlace del acorde de la **D** con el de la **T** (ambos propios, ambos en estado fundamental), tendría un *desabrimiento* que la incapacita para proporcionar la sensación satisfactoria de reposo que le es inherente:



Ese reparo desaparece alterando ascendentemente el VII grado, pues así adquiere un carácter de sensible idéntico al del modo mayor:

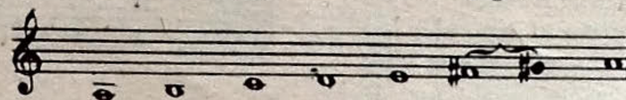


Queda así modificada la escala menor:

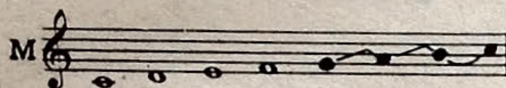
y se llama "escala menor armónica" precisamente porque fueron sobre todo las necesidades armónicas las que la crearon.

Empero, melódicamente esta enmienda es objetable porque da origen a un intervalo de 2ª *aumentada*, entre el VI y VII grados, intervalo que para los oídos "sabios" del 1600 era, en términos generales, antimelódico, por su dificultad para ser entonado por la voz humana.

Para obviar tal inconveniente, hízose una nueva modificación tendiente a destruir aquella irregularidad mediante una nueva alteración, esta vez sobre el VI grado:



Así desapareció el intervalo antimelódico; pero... se cayó en otra anomalía: la *ambigüedad* del tetracorde final que resulta con una constitución igual a la del tetracorde final de la escala mayor:

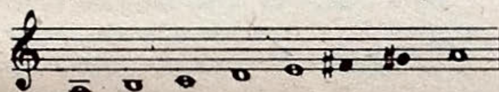


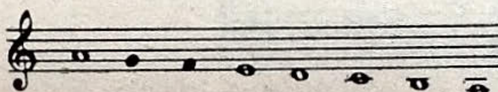


Así la escala menor se parece y emparenta más con su *homónimo* que con su *relativo*, pues de ésta la separan dos sonidos, mientras que de aquélla sólo uno es diferente:



Para restituir el sabor modal menor, se dejó para los descensos melódicos la escala "natural", de suerte que esta forma *melódica* (creada por las necesidades melódicas) sube de un modo y baja de otro:





El maridaje de melodía y armonía llega a imponer la alteración del VI aun en formas descendentes:



Scarlatti.—Sonata Nº 30.

Es sin duda sorprendente la variedad de la escala menor; pero resulta todavía más extraño el hecho de que, existiendo entre las tres formas (natural, armónica y melódica) una diferencia patente en la distribución de sus tonos y semitonos, no se consideren como otros tantos *modos*, sino simplemente como tres maneras de ser del mismo modo menor. Es evidente que el concepto modal de los antiguos fue modificado por los Clásicos. ¿Cuál es su esencia?

Lección 12ª

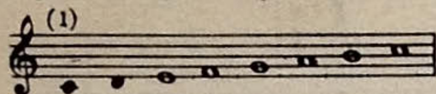
ESENCIA DE LA MODALIDAD M/m.

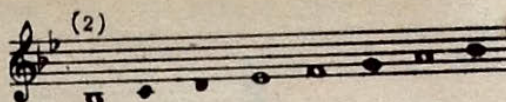
59.—*El tritono.*—Hemos de señalar ahora una característica de la modalidad M/m que no viene de los antiguos conceptos modales, sino que, por el contrario, constituye el elemento *propio* de ella.

Analizando los intervalos que nacen de las escalas tonales, notamos un hecho singularísimo: uno de ellos es el que posee la facultad de establecer inequívocamente el tono, en tanto que todos

los demás son ambiguos o *pluritonales,* ya que pueden pertenecer a diferentes escalas.

Tomemos la de *Do*. Todos sus intervalos de 2ª pueden pertenecer a otras escalas mayores y menores. Observemos el intervalo inicial *do-re*. He aquí algunas de las escalas que lo utilizan:







Los otros intervalos de 2ª intervienen en tonos como:

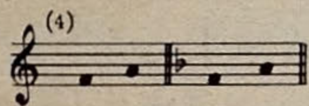


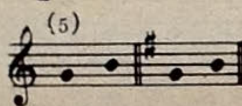
Las 3as. son también pluritonales, como puede verse brevemente en:















Por la conocida ley de las inversiones, los intervalos de 7ª y 6ª tienen una ambigüedad idéntica a la de las 2as. y 3as.

Entre los intervalos de 4ª, todos son justos menos uno: el existente entre el IV y el VII grados. Por lo que toca a los primeros, siguen siendo pluritonales:







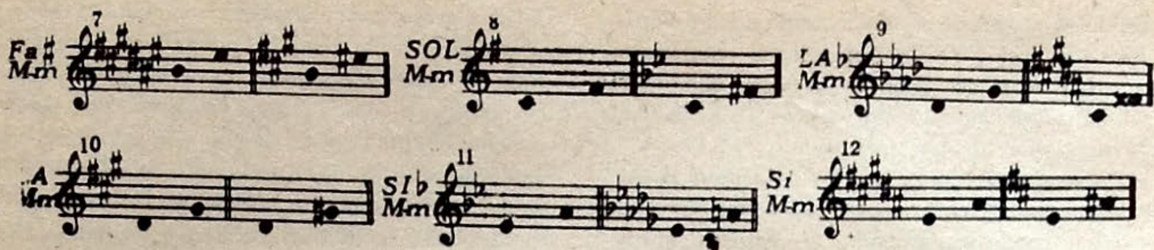






Mas el intervalo entre aquellos dos es una 4ª *aumentada* (tritono), tanto en el Mayor como en el menor. Y aquí estamos en presencia del fenómeno más importante de la tonalidad M/m, porque dicho intervalo es *exclusivo* de un solo tono, bastando por sí solo para definirlo sin sombra de ambigüedad:





Como la 5ª es la inversión de la 4ª, el mismo fenómeno se verifica al analizar los intervalos de 5ª que proporcionan las escalas.

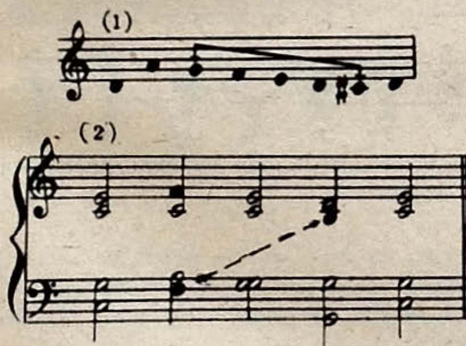
El tritono es, pues, *la bandera del tono.* Su potencia o "dínamis" tonal es indispensable para crear la tonalidad clásica M/m.

Hagamos una contraprueba. Oigamos las siguientes sucesiones melódicas y armónicas:



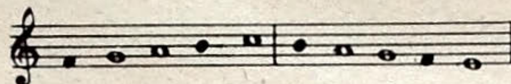
Para los oídos "profanos" estos fragmentos parecerán sosos, desabridos. Para los conocedores, tendrán un aire arcaico. Cada cual, a su manera, expresa una misma realidad: la ausencia de la tonalidad M/m.

Compárense ahora con los siguientes fragmentos en los cuales funge la relación tritonal M/m:



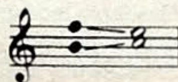
¿No es verdad que este retoque tiñe de un color tonal preciso lo que antes era vacilante, ambiguo, desleído?

60.—*Su resolución.*—Después de haber señalado la importancia tonal del tritono, es necesario añadir que esa relación crea en nosotros una tensión anímica que sólo se relaja cuando los sonidos tritonales se mueven *divergentemente,* es decir, el sonido agudo sube al grado inmediato y el grave desciende de igual modo, pudiendo ocurrir ese doble movimiento en forma sucesiva o simultánea, vale decir, melódica o armónicamente:





Cuando el tritono invierte sus sonidos y se convierte en 5ª disminuída su tratamiento es en el fondo idéntico, pero el movimiento se transforma en *convergente*:



Este segundo factor del fenómeno tritonal se llama *resolución* y ha sido impuesto a nuestra sensibilidad por la cultura musical clásica.

Si la relación tritonal es caracterizante para el *tono,* su resolución lo es para el *modo.* En efecto, el tritono es común al modo Mayor y a su homónimo menor; mas su resolución cambia según el caso:



En resumen: el tritono es *tonal*; su resolución, *modal.*

61.—*Importancia de la modalidad M/m.*—Su influjo sobre nuestra mentalidad es tan fuerte como el de la civilización europea. Los aires populares, aun los de carácter folklórico, nos infiltran diariamente, desde la infancia, el sentido modal M/m. La literatura más oída y popularizada es la de los clásicos (de Bach a los románticos), y toda ella se basa en la modalidad M/m. Tiene pues cuatro siglos de vida (s. XVII-s. XX) y no se ha logrado hacerla desaparecer, a pesar de todos los adelantos y exotismos del arte contemporáneo. Hoy por hoy, la mayor parte de las obras maestras de la música está en el campo de la modalidad M/m, y estas obras son las más ejecutadas,

así en el repertorio sinfónico como en los demás. La construcción de los instrumentos temperados, principalmente del piano, es un factor importante en la infiltración que ha logrado la modalidad M/m en nuestro subconsciente.

A nuestro juicio, es esta ley del tritono la que permite distinguir claramente los sistemas modales que han regido sucesivamente las etapas de la historia de la música; pues si el concepto de la tonalidad ha existido inmutable en los primitivos, en los clásicos y en los postclásicos; la modalidad, en cambio, ha ido mudando y caracterizando con esas mudanzas cada paso de la historia: antiguos = modalidades gregorianas; clásicos = modalidad M/m; postclásicos = politonalidad, atonalidad, nuevas escalas y géneros exóticos, regreso a las modalidades eclesiásticas pero con criterio moderno. Y es precisamente el tritono el fenómeno que puede ser tomado magníficamente como punto de referencia y de diferencia. La música helénica y el canto gregoriano, el arte polifónico vocal que va del s. IX al XVI, la música de los grandes compositores del XVII hasta casi todo el XIX y las obras de los autores posteriores, son las cuatro grandes etapas del arte musical, cada una de las cuales asume una actitud diferente con relación al tritono.

Lección 13ª

LEY ARMONICA TRITONAL

62.—*Melodía y armonía* —como cuerpo y alma— son dos partes de un mismo todo y, en consecuencia, están íntimamente ligadas. Sería absurdo pensar que las leyes modales que rigen a la una fuesen extrañas a la otra. De aquí que el fenómeno tritonal trascienda al campo armónico.

Y en verdad, si cualquier enlace que relacione los sonidos tritonales produce en nosotros aquella sensación de movimiento e inquietud que demanda un reposo sobre las notas resolutivas, es lógico que cuando dicha relación es melódica, sintamos la necesidad de oír en seguida una u otra de las notas resolutivas:

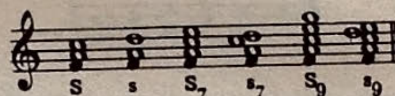


Mas cuando dicha relación es armónica, de orden simultáneo, entonces necesitamos contemporáneamente ambas notas:

Es más. La relación tritonal puede darse sucesivamente en el campo armónico, cuando uno de los sonidos tritonales es producido por un acorde y el otro inmediatamente por otro:

63.—*La gran ley.*—En vista de ello y teniendo en cuenta:

1) la presencia del sonido grave tritonal (*fa*) en todos los acordes propios o variantes, de 3 ó más sonidos, que desempeñan la función modal de *subdominante*:



2) la del sonido superior tritonal (*si*) en todos los acordes cuya función modal es la de *dominante*:

D d D_7 d_7 D_9 d_9

3) la presencia, por otra parte, de las notas resolutivas (*mi-do*) en los acordes de la *tónica*:

T t T_7 t_7 T_9 T_9

vamos a formular la gran ley de la sintaxis armónica clásica:

Todas las veces que se enlace un acorde de dominante (*D, d*) *con otro de subdominante* (*S, s*) o viceversa, *ha de seguirles un acorde de tónica* (*T, t*).

Dado también que el tono no se define sino mediante el fenómeno tritonal y el modo mediante su resolución, cabe deducir que:

Para establecer armónicamente un tono y un modo determinados es indispensable que se oigan al menos una vez las tres funciones modales de tónica (*T* o *t*), *subdominante* (*S* o *s*) *y dominante* (*D* o *d*).

Lección 14ª

FUERZA MODAL DE LOS ACORDES PROPIOS

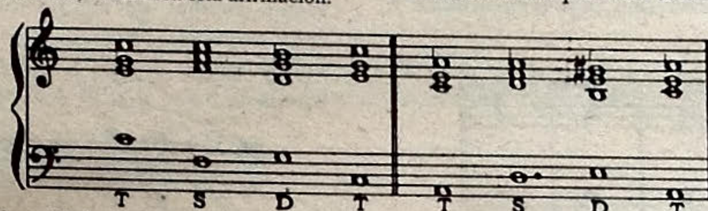
64.—*Una capacidad mucho más acusada* para establecer su respectiva modalidad caracteriza a los acordes propios, en comparación con los variantes.

Ante todo, está el hecho de que los acordes **T, S, D**, son los únicos *mayores*, cuando el modo es mayor, y *menores*, cuando es menor:



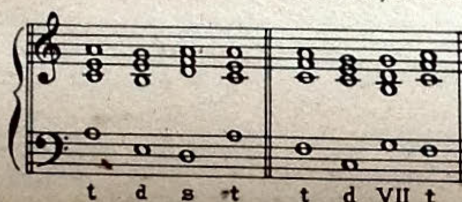
No obstante sus anomalías, en el modo menor la forma "natural" (la más genuina por estar exenta de ambigüedades) corrobora esta afirmación.

Es lógico que el empleo de tales acordes sea lo más indicado para dar la impresión modal M/m:



A pesar de la anfibología del acorde mayor **D**, prepondera la fuerza modal menor de los otros acordes, el de **S** y el de **T**.

Por el contrario, el uso exclusivo de acordes variantes debilita ese sabor modal a tal grado que casi lo esfuma, tornándolo equívoco:



65.—*Conclusión.*—De cuanto antecede debemos concluir que los acordes propios constituyen el núcleo fundamental de cualquier armonía, en tanto que los variantes sólo se emplean *como un recurso de variedad.* Aquéllos deben hacerse presentes sobre todo en los momentos en que el sabor modal ha de ser definido categóricamente. Por ello el *principio* y el *fin*, así como las *cadencias*, exigen acordes propios. En los demás momentos: un prudente alternar de ambas categorías.

* Lección siguiente en la pág. 205.

Lección 17ª

EMPLEO DE LAS INVERSIONES

78.—*Dónde no emplearlas.*—Hasta este momento sólo hemos utilizado el estado fundamental de los acordes, por razón de facilidad y método; pero, habiendo adquirido ya cierta familiaridad con el material armónico de 3 sonidos, podemos iniciarnos en el uso de las inversiones.

Antes, sin embargo, recordaremos que, en nuestras construcciones armónicas (C/A), hay *obligación* de emplear el estado fundamental:

a) en el 1er. acorde;
b) en las cadencias.

79.—*Dónde emplearlas.*—La utilización de la 1ª *inversión* es completamente libre, de suerte que puede tener lugar en todos los casos en que no obligue el estado fundamental.

La 2ª *inversión* quedará reservada, por ahora,

al acorde propio de la tónica (**T**), precediendo a la fórmula de la cadencia de punto (**D/T**):



Este empleo del acorde T², es tan común en los Clásicos que parece una preparación indispensable de la fórmula cadencial.

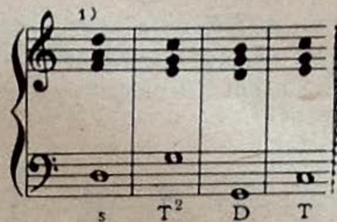
Aplicación característica de ello es la *Cadenza* en los *Conciertos* que inicia el instrumento solista después de una pausa general de la orquesta sobre el acorde **T²**.

80.—*Sonoridad.*—Por medio de comparaciones auditivas es fácil reconocer las características sonoras de los diferentes estados acordales.

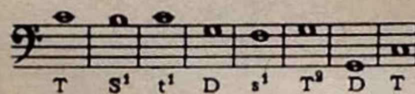
El fundamental posee una sonoridad severa y contundente. La 1ª inversión es más bien dulce y débil:



La 2ª inversión es menos severa, pero tan rica y afirmativa como el estado fundamental. A ello se debe que, al llegar la cadencia final y ser necesario establecer claramente la tonalidad al par que la modalidad, venga muy a propósito:



81.—*Autocrítica.*—El compositor opta por un estado u otro de los acordes, según prefiere el carácter peculiar de alguno de ellos. En nuestras construcciones armónicas, *por vía de práctica,* nos impondremos el uso de la 1ª. inversión en los compases 2-3-5, y la 2ª en el 6:



* Lección siguiente en la pág. 52.

Lección 19ª

MARCHAS EN LAS C/A.

85.—*Normas.*—Para introducir marchas de armonía en una construcción armónica, cuídese:

1) Escoger el modelo, que debe constar de 2 acordes cuando menos y ha de ser correcto en cuanto a *selección* y *encadenamiento* de dichos acordes:



2) Intentar su primera imitación uno o varios grados arriba (marcha ascendente) o abajo (descendente):





3) Si ello ha sido posible de un modo correcto (aunque disfrutando de las licencias del artículo 84), la marcha se realiza reproduciendo el modelo simétricamente en cada voz cuantas veces se quiera.

* Lección siguiente en la pág. 207.

Lección 22ª

MODULACION Y ACORDES COMUNES

93.—*Modular* es pasar de un tono a otro, por medio de un enlace acordal.

La anterior se llama modulación *armónica*. Existe también la modulación *melódica* que consiste en ir de un tono o modo a otro, por simples recursos melódicos:



Bach.—Clave bien temperado. Vol. I, Fuga XVIII.

Los griegos distinguían todavía otra clase de modulación: la *rítmica*, que tenía lugar cuando de un género de pies rítmicos se pasaba a otro. Nuestra música la practica; pero sin nombre especial.

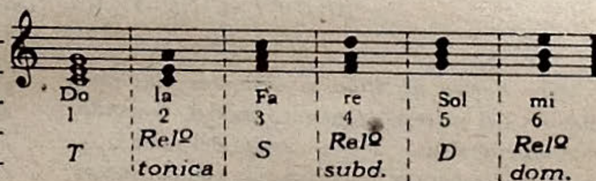
94.—*El medio más sencillo y espontáneo* para modular es el empleo de los *acordes comunes*, que, por pertenecer a dos tonalidades, vienen a constituir una especie de puente entre ambas, o una puerta de comunicación situados en la cual podemos con facilidad ir de una parte a otra.

95.—*Encontramos tales acordes* comunes principalmente entre las tonalidades que sólo se diferencian por la alteración de un sonido en sus respectivas escalas y que, por ser tan afines, llámanse tonalidades *vecinas*. Cinco son las tonalidades vecinas de cualquier tono:

1)—La tonalidad de la *subdominante*.
2)—La tonalidad de la *dominante*.
3)—La tonalidad del *relativo de la tónica*.
4)—La tonalidad del *relativo de la dominante*.
5)—La tonalidad del *relativo de la subdominante*.

Como se ve, los tres grados **T-S-D** cobran nueva importancia.

96.—*Como medio práctico* para encontrar rápidamente las cinco tonalidades vecinas de un tono *mayor*, obsérvese que están representadas por la tabla armónica de ese tono, cuyos acordes 2º, 3º, 4º, 5º y 6º vienen siendo el de tónica (**T**) de las tonalidades vecinas:



En adelante indicaremos si la tonalidad es Mayor o menor, escribiendo con mayúscula o minúscula el nombre del tono, como en el presente ejemplo.

97.—*Ejemplificando en Do,* presentamos una tabla en que se ven claramente los acordes comunes existentes entre este tono y sus cinco vecinos:

Dominante — T t · D d · S s · (Relativo) T t · S s · D d

T t · S s · D d — (Relativo) T t · S s · D d

Sub-Dom. — T t · S s · D d · (Relativo) T t · S s · D d

Resumen:

Subdominante = 4 acordes comunes.

Dominante = 4 acordes comunes.

Relativo de la Tónica = 3 acordes comunes.

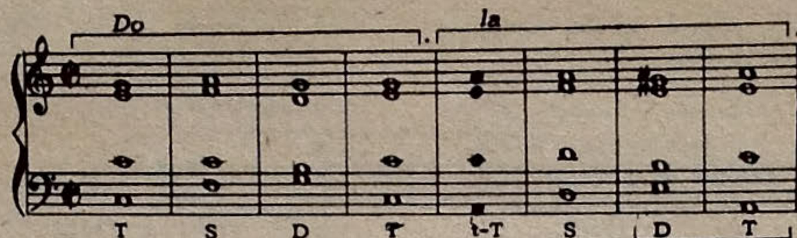
Relativo de la Subdominante = 1 acorde común.

Relativo de la Dominante = 3 acordes comunes.

En el material armónico de los relativos menores (la, re, mi) pueden encontrarse más acordes comunes, si se emplean sin alteración algunos de los demás.

98.—*Los acordes comunes,* empleados como medio de modulación, desempeñan una *doble función modal*: la que les corresponde en el tono de que proceden y la del tono al cual introducen. El estar formados por sonidos que pertenecen a dos escalas, les permite pasar de una a otra sin violencia alguna, —como ciudadanos con pasaporte de doble nacionalidad, que con igual derecho pueden entrar a cualquiera de sus dos países.

Escuchemos la siguiente modulación: Do-la, hecha con el acorde común *la-do-mi*:



99.—*El ejemplo anterior* nos muestra que el acorde común es sólo la llave que abre el nuevo tono, mas para que éste se establezca menester es:

I.—Que al menos una vez estén representadas las funciones modales de *tónica, subdominante y dominante.*

II.—Que se haga *cadencia* en el nuevo tono.

* Lección siguiente en la pág. 208.

Lección 24ª

MODULACION Y ACORDES DE EMPRESTITO

105.—*Suelen los Clásicos* enriquecer las posibilidades del material armónico modal, tomando, como en empréstito, ciertos acordes del modo mayor para el menor y viceversa, sin por ello hacer una verdadera modulación. (Como, al hablar el propio idioma, podemos citar palabras de algún lenguaje extranjero).

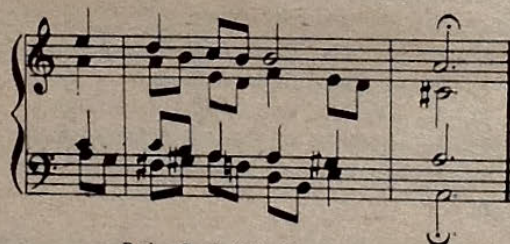
106.—*En la armonía basada en acordes de* 3 sonidos, señalaremos dos casos típicos:

a)—En el modo Mayor, la conversión a *menor* del acorde propio de la subdominante y su variante:



Bach.—Coral "Ach Gott und Herr".

b)—En el modo menor, la conversión a *mayor* del acorde propio de la tónica, en las cadencias finales:



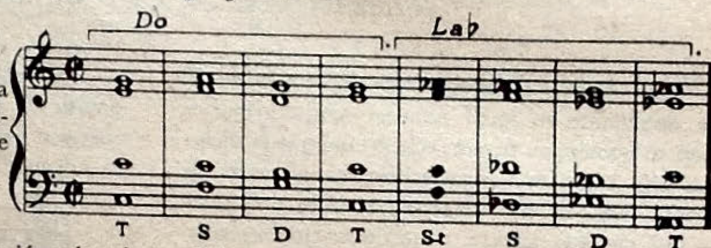
Bach.—Coral "Herzliebster Jesu".

c)—En el modo mayor, la resolución del acorde propio de la dominante (**D**) al de tónica menor (**T**), cuya ejemplificación es fácil imaginar.

107.—*Tales acordes* de empréstito, tratados como comunes y modulantes, abren perspectivas nuevas hacia tonalidades lejanas. Véase el insospechado parentesco que se establece entre Do y La bemol por medio del acorde de la subdominante tomado del tono menor *homónimo*:



Nótese cómo se hace espontánea la modulación de uno a otro, interviniendo como puente el acorde común de empréstito:



Véase lo atrevido de esta modulación: *la-sol sostenido,* obrada mediante la conversión a mayor del acorde final del modo menor:



Lección 25ª

ACORDES "QUASI" COMUNES

108.—La conversión de mayor a menor y viceversa de *cualquiera* entre los acordes de 3 sonidos es un arbitrio muy eficaz para realizar modulaciones menos usuales.

Aunque ello tenga mucha afinidad con lo expuesto en la lección precedente, cabe subrayar una diferencia: que allá se trataba de un acorde que, en vez de presentarse en su forma original, se transformaba de mayor a menor o al revés, usándose así inmediatamente, sin mediar preparación alguna. Ahora, en cambio, el acorde se nos ofrece, *primero,* en su fisonomía propia y sólo después es modificada su tercera.

Transformado así el acorde, viene a ser llave para penetrar a una serie de tonalidades con las cuales se emparenta en calidad de acorde común. Veamos, a guisa de ejemplo, lo que sucede cuando el mismísimo acorde propio de la tónica se hace menor:



No obstante que la regla "conservar las notas comunes" ya lo aconsejaría, queremos preceptuar, como regla general, que "una nota destinada a ser alterada debe alterarse en la *misma* voz". Analícese el Contralto en los compases 4-5.

Igual fenómeno puede tener efecto en todos y cada uno de los demás acordes que forman el material armónico de un tono dado. Por donde se ve las muchas puertas que abren en el terreno de la modulación los acordes "quasi" comunes.

* Lección siguiente en la pág. 209.

Lección 34ª

FUERZA TONAL DE LA 7ª DE DOMINANTE

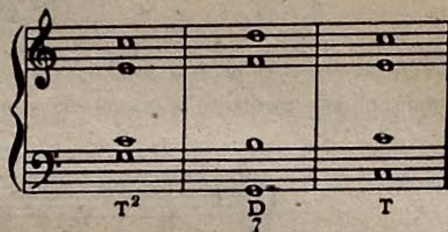
135.—Hemos observado que el acorde de 7ª de dominante es igual para el modo mayor y para su homónimo menor, con lo cual queda dicho que sólo posee una característica *tonal,* pero no modal. En cambio, su resolución sí es definitiva en este segundo aspecto. Esta doble circunstancia debe recordarnos lo expresado acerca del Tritono, que es tonal, y de su resolución, que es modal.

136.—Por ahí es fácil descubrir que, poseyendo este acorde como núcleo esencial la relación tritonal, lleve en sí toda la fuerza correspondiente a ese fenómeno y que lo que antes habíamos visto realizarse gracias a la sucesión de los acordes de (**S**) y (**D**) o viceversa, ahora se logre en el instante mismo que hace su aparición el de 7ª de dominante:



En otras palabras, él solo basta para definir la tonalidad, de igual manera que su resolución declara suficientemente la modalidad y el enlace de estos dos acordes (D_7-**T**) o de éstos: (D_7-**t**) establece tonalidad y modalidad de un modo completo y patente.

137.—Dada su tendencia a enlazarse con el acorde de tónica (que trae como consecuencia la sucesión (**D-T**), su empleo en la cadencia de (.) es adecuadísimo:



De suerte que podemos emplearlo en todos los casos en que se presente dicha cadencia o la de (,) correspondiente:



138.—Fuera de las cadencias, puede igualmente usarse, siempre que sea posible resolverlo, es decir siempre que después de él empleemos alguno de los de tónica (**T** o **t**).

Lección 35ª

MODULACION POR 7ª DE DOMINANTE

139.—Esa fuerza tonal que reside en el acorde de 7ª de dominante, por la cual con sola su presencia queda definida la tonalidad, le vuelve apto en grado sumo para los fines de la modulación, bastando con hacerlo oír seguido de su resolución correspondiente para establecer una nueva impresión tonal:

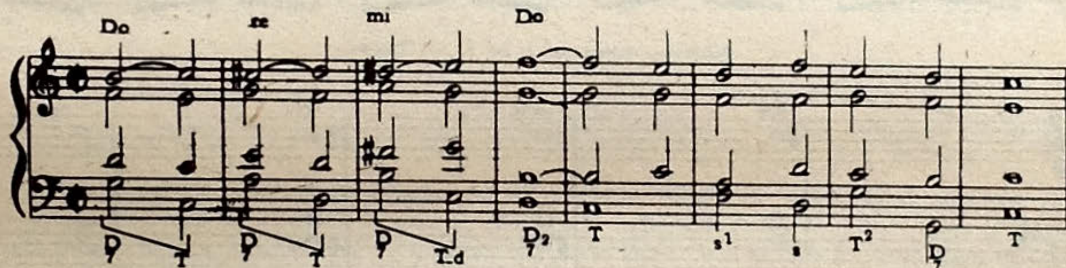


La modulación primera se obra rápidamente sin intervenir otro acorde que el de $(\mathbf{D}_7)$. Esta rápida eficacia es característica suya. La segunda modulación, en realidad está hecha por el acorde común. Empero, en ambos casos, no ha sido necesario hacer oír el VI grado (**S**, **s**) para *establecer* los tonos respectivos, pues el acorde de $(\mathbf{D}_7$ —que contiene los sonidos tritonales— vale por **D** y **S**.

Lección 36ª

MARCHAS CON $(\mathbf{D}_7)$

140.—Cuando entre los elementos armónicos de un "modelo" se encuentra un acorde de $(\mathbf{D}_7)$, la reproducción de éste en otra altura origina modulaciones y constituye una "marcha modulante", de fisonomía muy otra a la de las marchas hasta ahora estudiadas, las cuales se mantenían dentro de un mismo tono:



Por primera vez iniciamos una construcción con otro acorde que no es el de (**T**). El abrir un trozo por medio de un acorde (**D**), es, en el uso de los Clásicos, tan normal casi como el caso hasta ahora conocido.—De esta *licencia* origináronse poco a poco otras, hasta llegar muy pronto (época de los "románticos") a romper con todo convencionalismo.

141.—El ejemplo anterior, inspirado en un fragmento beethoveniano, permite que nos ocupemos de las "resoluciones indirectas" que frecuentemente suelen tener los sonidos tritonales del acorde de $(\mathbf{D}_7)$ y que consisten en presentar en unas voces esos sonidos y en *otras* las notas resolutivas:



Beethoven.—Sonata op. 14, Nº 2, Andante.

He aquí otro pasaje:



Beethoven.—Sonata op. 7, 1er. Tiempo.

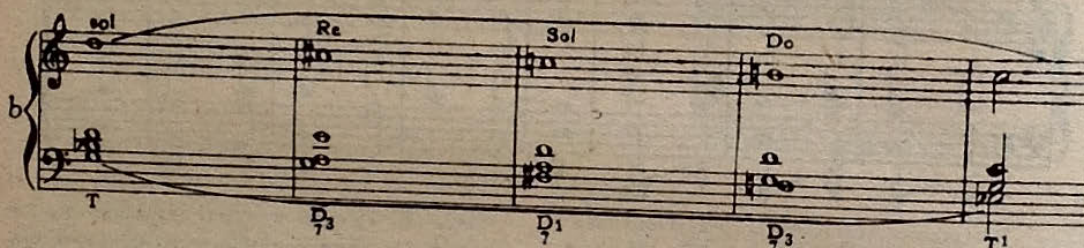
142.—"Resoluciones excepcionales" en las que alguno de los sonidos tritonales no se conduce en la forma normal, fueron practicadas por los mismos Clásicos con cierta variedad. El caso más típico se tiene cuando el acorde resolutivo de (**T**) se convierte en una nueva ($\mathbf{D}_7$):



Véase ello en el siguiente fragmento:



Beethoven.—Sonata op. 2, Nº 3, 1er. Tiempo.



Más tarde, cuando nos ocupemos de la armonía romántica y contemporánea (319), se estudiará minuciosamente lo relativo a resoluciones excepcionales.

* Lección siguiente en la pág. 96.

Lección 52ª

C/A CON 7ª SECUNDARIA

232.—*Teniendo presentes* las normas que piden, en las C/A:

a)—El empleo del acorde **T** como inicial.

b)—La verificación de las cadencias media y final,

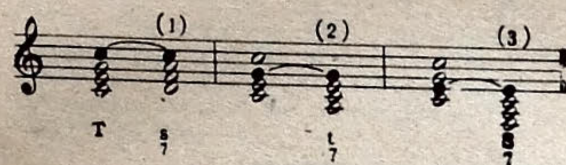
c)—El respeto a la ley tritonal,

los nuevos acordes pueden ser utilizados en cualquier momento, con tal que sea posible *preparar y resolver* su 7ª. Así, una vez puesto el acorde inicial de **T**, podemos inmediatamente pensar en que el siguiente sea uno de 7ª secundaria; pero como ésta ha de ser preparada en el acorde anterior, se sigue que sólo podemos emplear 3 acordes de 7ª secundaria:

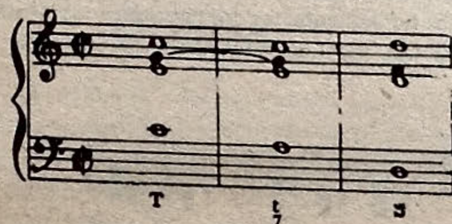
1)—el que resulte preparado por la fundamental de **T** (acorde inicial).

2)—el que resulte preparado por la tercera de **T**.

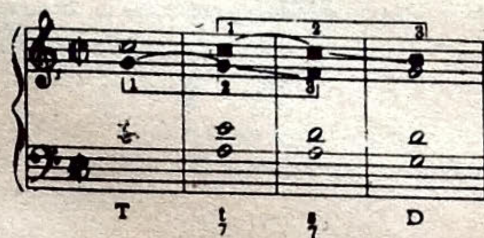
3)—el que resulte preparado por la quinta de **T**:



Después de esto, hay que escoger un tercer acorde que contenga la nota resolutiva de la 7ª secundaria empleada:



El cual puede ser otro de 7ª secundaria, si quedó preparado y podrá ser resuelto:



Esos tres puntos: *preparación, repercusión* y *resolución* son lo único a vigilar en tales acordes de 7ª secundaria.

Lección 53ª

MELODIAS CON B/C.

233.—*Magnífica reafirmación* de las leyes de la sintaxis armónica (así como de las ortográficas) es el completar el acompañamiento a 4 partes de los siguientes Corales de Bach, en los cuales, de paso, se aprende a armonizar melodías.

Ninguna explicación hace falta para entender el modo de practicar tan útiles ejercicios.

* Lección siguiente en la pág. 31.

Lección 55ª

C/A CON 9ª DE DOMINANTE

240.—*Condiciones para su empleo.*—Por razones fáciles de imaginar, las 9as. de dominante tienen un empleo idéntico a las 7as. de la misma especie. La diferencia estriba en que aquí hay 2 notas que dejar resueltas: la 7ª y la 9ª. Por otra parte, el cuidado de la sonoridad, de que hablamos en el artículo 239, debe mantenerse ahora con más responsabilidad por parte del alumno, ya que él es quien escoge los acordes y determina sus estados y posiciones.

241.—*Modulación por 9ª de dominante.*—Por el hecho de contener este acorde los sonidos tritonales, posee la capacidad de plantear por sí solo un tono dado (al igual que la 7ª de dominante) y de establecer el modo mediante su resolución. Por consiguiente, no sólo se puede emplear para reafirmar la tonalidad principal y como un enriquecimiento del material correspondiente al V grado, sino también para modular, a propósito

de lo cual recuérdese cuanto fue dicho acerca del acorde de 7ª de dominante (139).

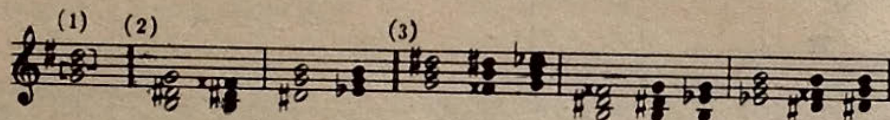
242.—*Marchas.*—Las marchas con acordes de 9ª de dominante son semejantes a las de 7ª de esa especie que estudiamos a su tiempo (140). El agregado de la 9ª y su resolución es la sola novedad. Tales marchas son naturalmente *modulantes.*

* Lección siguiente en la pág. 33.

Lección 59ª

MODULACION POR ACORDES HOMOFONO-DIGRAFOS

254.—*Acorde de 5ª aumentada.*—Examinando los intervalos que componen este acorde, descubrimos algo curioso: todos son idénticos (3as. mayores), lo cual ocasiona el fenómeno de que, al presentarse invertido, sigue teniendo ese mismo intervalo entre sus cuerdas y, en consecuencia, como no hay diferenciación, las inversiones pueden ser estados fundamentales y los estados fundamentales, inversiones, mediante una simple enarmonía:



Dicha enarmonía permite ver lógicamente la triple posibilidad de resolver tales acordes a otros tantos tonos:



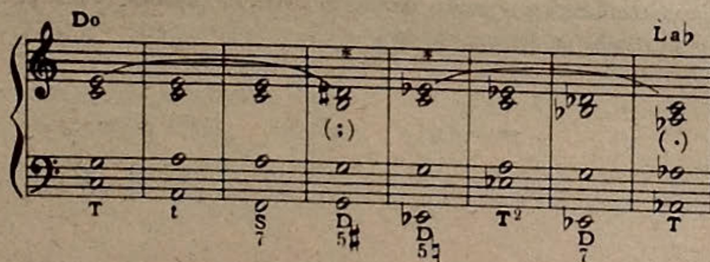
Con lo cual entramos en posesión de un magnífico medio de modulación a tonos lejanos.

Este fenómeno de acordes que sonando igual, por el solo hecho de escribirse diferentemente, tienen un significado también diferente, lo encontramos asimismo en el lenguaje gramatical, en los vocablos llamados "homófono-dígrafos":

haré (del verbo hacer) — *aré* (del verbo arar).

atajo (senda por donde se abrevia el camino)
hatajo (pequeño hato de ganado).

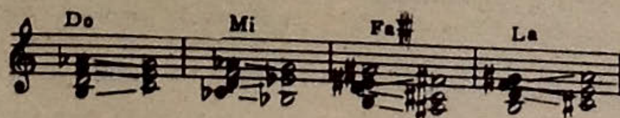
Aquí tenemos una C/A que emplea ese recurso:



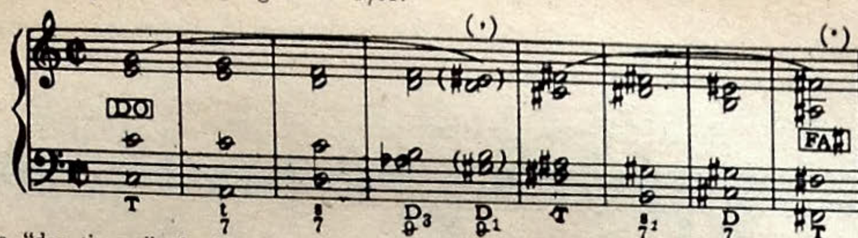
255.—*Acorde de 9ª de dominante menor sin fundamental.*—También este acorde tiene la característica de estar compuesto por intervalos absolutamente idénticos (3as., menores), lo que permite un juego como en el anterior:



Con la posibilidad de modular de una manera absolutamente lógica y espontánea a 4 tonalidades diferentes, según las cuatro escrituras:

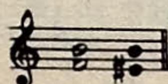


A guisa de ejemplo, véase la siguiente C/A:



Para "dar tiempo" al oído, los compositores suelen prolongar la duración del acorde homófono-dígrafo antes de resolverlo a la tonalidad lejana. Nuestro ejemplo no es, por supuesto, sino un esquema didáctico.

256.—*Acordes tritonales.*—La distancia entre una 4ª aumentada y una 5ª disminuida es armónicamente igual:



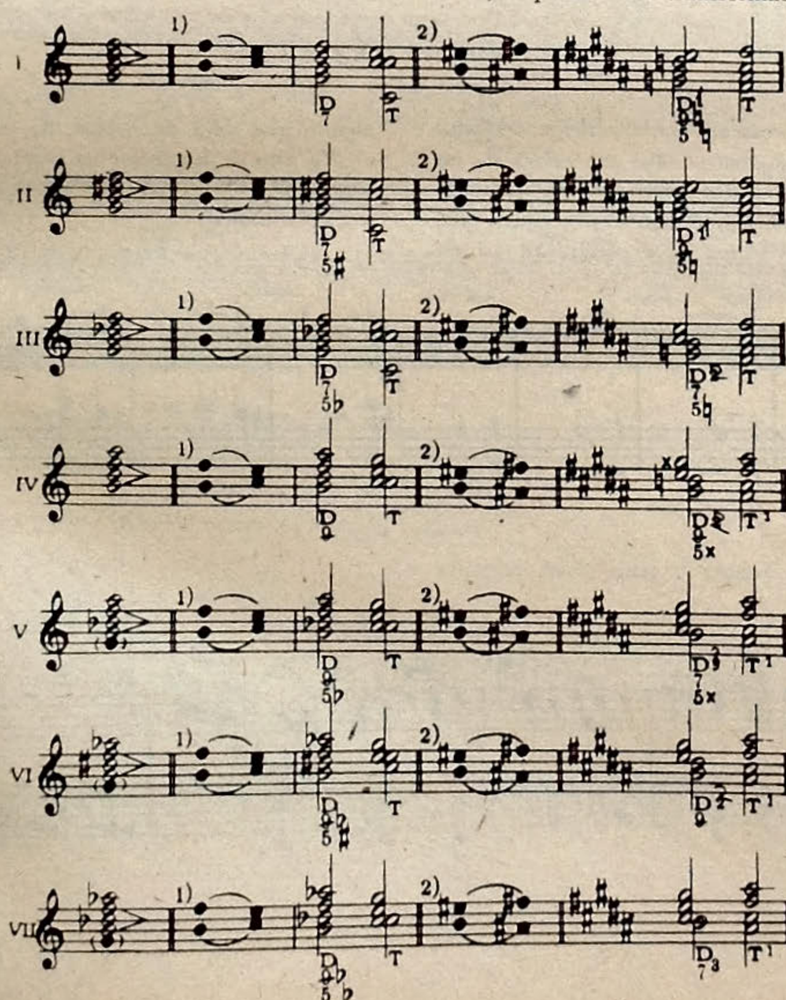
Por otra parte, la relación tritonal, cuando se presenta en su estado directo, tiene una resolución "divergente", que se convierte en "convergente" cuando los sonidos se invierten:



Ahora bien, al enarmonizar una relación tritonal de 4ª aumentada con una de 5ª disminuida, la fuerza *centrífuga* que obligaba a los sonidos tritonales a resolverse divergentemente se transforma en fuerza *centrípeta* que impele hacia una resolución convergente:

Este fenómeno permite afirmar que *dondequiera que las cuerdas de un acorde forman una relación tritonal,* caben dos posibilidades de resolverla, con sólo transformar la 4ª en 5ª o viceversa.

Los acordes de 7ª de dominante, con o sin alteración de la 5ª, y los de 9ª de dominante mayor, con o sin alteración descendente de su 5ª, así como los de 9ª de dominante menor con alteración de la 5ª, encierran una relación tritonal de 5ª disminuida existente entre su 3ª y su 7ª. En ellos, por lo tanto, es posible una transformación enarmónica:



Pero hay acordes que contienen *dos* veces esa relación tritonal y, por lo mismo, disfrutan de doble número de posibilidades:

Nótese la trascendencia que tiene el hecho de encarar determinado fenómeno tritonal. Por ello sólo queda definido el nuevo tono.

Item más: Todos los acordes homófono-dígrafos son acordes (**D**).

Lección 60ª

MODULACION Y TRANSICION

257.—*Qué se entiende por transición.*—Modular es pasar de un tono a otro *por medio* de un acorde que nos sirve a manera de llave que abre la nueva tonalidad. Transición es penetrar a ella, saltando por la ventana..., es decir, *sin acorde* alguno que sirva de enlace, de puente, de llave.

Ya uno de los primeros compositores ingleses, John Bull (1563-1628) nos ofrece este ejemplo de transición tonal:

Courante. Jewel.

Haydn, en su Sonata V para clave, presenta este caso:

Beethoven, en la "Appassionata":

Allegro assai. (♩. = 126.)

Meyerbeer, en "Roberto el Diablo":

Chopin, en la Polonesa en La bemol:

Los compositores, de Beethoven para acá, han practicado cada vez más frecuentemente las transiciones. El estudio asiduo de ellos mostrará al alumno nuevos ejemplos.

258.—*Casos típicos de transición.*—La transición se emplea para ir a tonos insólitos. ¿Puede establecerse alguna regla? Aunque aquí interviene mucho la fantasía propia y la autocrítica, una norma muy simple es ésta:

Las transiciones a tonalidades lejanas cuyo acorde (**T**) posea una nota común con el acorde similar del tono en que se está, son seguras.



* Lección siguiente en la pág. 36.

Lección 62ª

COMPROBACION DE LAS LEYES ARMONICAS

261.—*Supresiones y duplicaciones.*—En cualquiera de las composiciones de los Clásicos es dable verificar cuanto a propósito de supresiones y duplicaciones hemos dicho. Las excepciones (necesarias para confirmar la regla...) casi siempre tienen por objeto beneficiar el movimiento melódico de las voces:



Bach.—Coral "Jesu leiden".

262.—*Cruzamiento y alejamiento.*—Por la misma razón, crúzanse las voces, sin que por ello deje de ser el no cruzarlas lo normal:



Bach.—Coral "Befiehl du deine Wege".

263.—*"581"*.—La lectura de los Clásicos (que en esta obra reproducimos abundante aunque fragmentariamente) hará ver al alumno cómo las dos reglas y su única excepción en que sintetizamos la enseñanza de aquellos autores no son una utopía sino tranquilizadora realidad.

264.—*Alteraciones en el modo menor.*—El siguiente ejemplo es muy significativo para la aplicación de las normas relativas a las alteraciones del VI y VII grados:



Bach.—Partita.—VI.

El bajo realiza el descenso tetracordal VIII-VII-VI-V, siguiendo la escala melódica descendente, mientras que la melodía pasa por ese mismo tetracorde descendente *alterando* el VII y VI grados, lo cual no es un mentís a la regla, si se advierte que la primera alteración era impuesta por la armonía (**D-T**) y la segunda por el deseo de evitar la 2ª disminuída "antimelódica".

265.—*El buen bajo.*—Si alguna vez no es observado cuanto dijimos acerca de este punto, se debe a razones armónicas (resoluciones, preparaciones) o a movimientos melódicos que favorecen la marcha del Bajo. Analícense los siguientes casos:



Mozart.—Sonata en Do, Andante.



Id. Ibid.

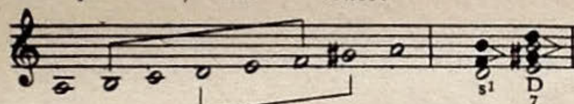


Id. Ibid.

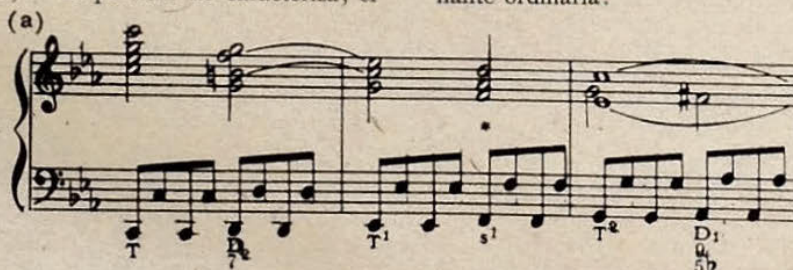
Por una abrumadora mayoría de ellos queda en pie la regla establecida.

266.—*Ley tritonal.*—En condiciones de comprender ahora todos los acordes, será utilísimo analizar (poniendo el cifrado correspondiente) cuantos trozos de autores Clásicos se tengan a mano, así como los numerosos ejemplos citados en esta obra.

Hay un punto, empero, en que debemos detenernos. La escala menor armónica tiene *dos tritonos*:



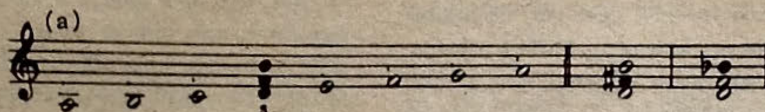
¿Cómo pueden ser dos tritonos en un mismo modo, si dijimos que el tritono es lo que caracteriza al tono (59)?—El primero no caracteriza; el segundo sí. El acorde (**s**), se emplea sin encadenamiento o resolución obligada, como una subdominante ordinaria:





Beethoven.—Sonata Patética, 1er. Tiempo.

Diríase que el compositor trata de hacer notar la intrascendencia de este *falso tritono*, modificando a su antojo uno u otro de sus sonidos:



Este segundo modo de destruir el falso tritono llámase "la sexta napolitana", puesta en boga por la escuela napolitana de los siglos XVII y XVIII y usada especialmente en las cadencias.

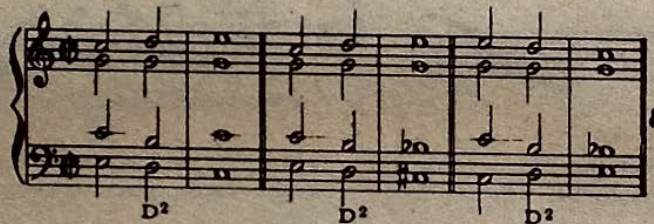
J. Gallus, uno de los polifonistas Clásicos, preanuncia la 6ª napolitana en su motete "In nomine Jesu":



En cambio, el tritono formado por el IV y VII grados sí cuenta, resuelve su relación en forma normal tendiente a definir el modo y el tono, a él recúrrese cuando de establecer el tono se trata, con él se obtienen la 7ª y la 9ª de dominante tan importantes para la armonía y el tono.

En suma, el falso tritono no es sino una anomalía más del modo menor.

267.—2ª *inversión de los acordes de tres sonidos.*—Fuera del caso hasta ahora permitido, los Clásicos suelen emplear esa inversión cuando beneficia el movimiento melódico del Bajo:



* Lección siguiente en la pág. 219.

INTERMEZZO

¿Llegaré a ser compositor?

* Si Santo Tomás ha podido decir que el placer califica las funciones y puede servir para clasificar a los hombres, será deducible también de aquí que el placer puede desentrañar nuestra vocación.

Comprendido de este modo el dicho de Disraeli: "Haced lo que os plazca, siempre que ello os agrade de veras", tiene gran sentido. El gusto, que está en correlación con las tendencias profundas y con las aptitudes, es un excelente juez.—SERTILLANGES.

Entre tanto, sé animoso.

* Nada grande se realiza en el arte sin entusiasmo.—SCHUMANN.
* El comienzo es más de la mitad del todo.—ARISTÓTELES.
* No temáis a las palabras Teoría, Armonía, Contrapunto. Os sonreirán, si les sonreís.—SCHUMANN.
* El que persevera hasta el fin, será salvo.—SANTOS EVANGELIOS.

Sé dócil.

* Es necesario creer en el propio maestro.—ARISTÓTELES.
* Aquel que se constituye en maestro de sí propio, se hace discípulo de un necio.—SAN BERNARDO.
* Uno que lleva mucho tiempo en una habitación cerrada, no se da cuenta de que el aire está viciado; mientras que el que viene de fuera, lo percibe fácilmente.—GARRIGOU-LAGRANGE.

Sé laborioso.

* El hombre no vale por los maestros que ha tenido sino por lo que ha hecho personalmente.—MONTESSORI.
* Heme visto obligado a trabajar; el que trabaje como yo, obtendrá el mismo éxito que yo he obtenido.—BACH.
* Todo lo que puedas deposita en el arca de tu mente, como quien desea llenar un vaso.—SANTO TOMÁS.
* *Ars longa, vita brevis.*—PROVERBIO.

Sé humilde.

* Pensad que no sois los únicos en el mundo y, por lo tanto, sed modestos.—SCHUMANN.
* Mejor es encontrarse con una osa a quien robaron los hijos, que con un fatuo presumido en sus necedades.—S. BIBLIA.

* El verdadero artista no tiene orgullo; sabe, ¡ay!, que el arte no tiene límite; siente, obscuramente, cuán lejos está del fin y, quizá, mientras otros le admiran, él deplora el no haber llegado todavía allá

lejos donde un genio mejor no brilla para él más que como un sol lejano.—BEETHOVEN.

* Renombre en la música o lugar en ella, cristiano lector, yo no pido otro, salvo aquel con que nuestro Dios y Señor sea más servido, y el que los buenos y sabios en ella me quisieren dar.—FUENLLANA.

Sé perfecto.

* Con una libra de hierro, que cuesta unos céntimos, se fabrican millares de muelles de reloj cuyo valor centuplica el del hierro. Emplead con fruto la libra que habéis recibido del cielo.—SCHUMANN.

* Puede acontecerle al más mediocre hallar una idea, así como un diamante en bruto o una perla. Lo difícil es tallar la idea y, sobre todo, engastarla en una joya de verdad que será la verdadera creación. —SERTILLANGES.

Ten grandes aspiraciones.

* Todavía no se han levantado vallas que digan al talento y a la voluntad: "De aquí no pasaréis".—BEETHOVEN.

* Artista: tu fuerza está en la soledad. Cuando estás solo te perteneces enteramente. Un solo amigo que te acompañe hará que no te pertenezcas más que a medias, o aun menos, según la indiscreción del amigo. Sin embargo, si no puedes prescindir de amigos, que sean artistas como tú. Recuérdalo, artista: tu fuerza está en la soledad.—LEONARDO DA VINCI.

* El genio es una larga paciencia.—PEDRELL.

* El genio está compuesto de una cuarta parte de inspiración y tres de transpiración. . .—*Anónimo.*

* Los grandes descubrimientos no son más que reflexiones sobre hechos que nadie ignoraba.—SERTILLANGES.

* Todo gran artista amolda el arte a su imagen.—VÍCTOR HUGO.

* Tengo el deber de ser yo mismo. ¿Para qué repetir a otro? Por poco que yo represente, debo saber que Dios no crea en vano ningún espíritu, menos aún que ninguna de las cosas de la naturaleza. Al independizarme, obedezco a mi Maestro.—SERTILLANGES.

La crítica.

* Felices serán las artes en lo futuro, si únicamente los artistas juzgan de ellas.—QUINTILIANO.

* La crítica es fácil, el arte es difícil.—BOILEAU.

* Escucha pacientemente todas las opiniones que origine tu obra, pésalas, razónalas; pregúntate si los que te critican no tienen razón señalando los errores. Si la tienen, corrige; si no, finge no haber oído y sólo ante gentes dignas de atención demuestra que se engañan. El juicio de un enemigo es con frecuencia más justo y útil que el de un amigo. El odio es casi siempre más profundo que el amor. La mirada de un enemigo es más clarividente que la de un amigo. Un amigo sincero es un segundo tú. El enemigo no se te parece en nada, y en eso está su fuerza. El odio descubre más cosas que el amor. Acuérdate de esto y no desdeñes la censura de los enemigos.—LEONARDO DA VINCI.

* La mesura, la verdad en todo ya no se la conoce ni se la estima. Para obtener éxito es necesario escribir cosas tan comprensibles que un cochero las pueda cantar inmediatamente, o tan incomprensibles

que gusten precisamente porque ninguna criatura razonable las pueda comprender.—Mozart.

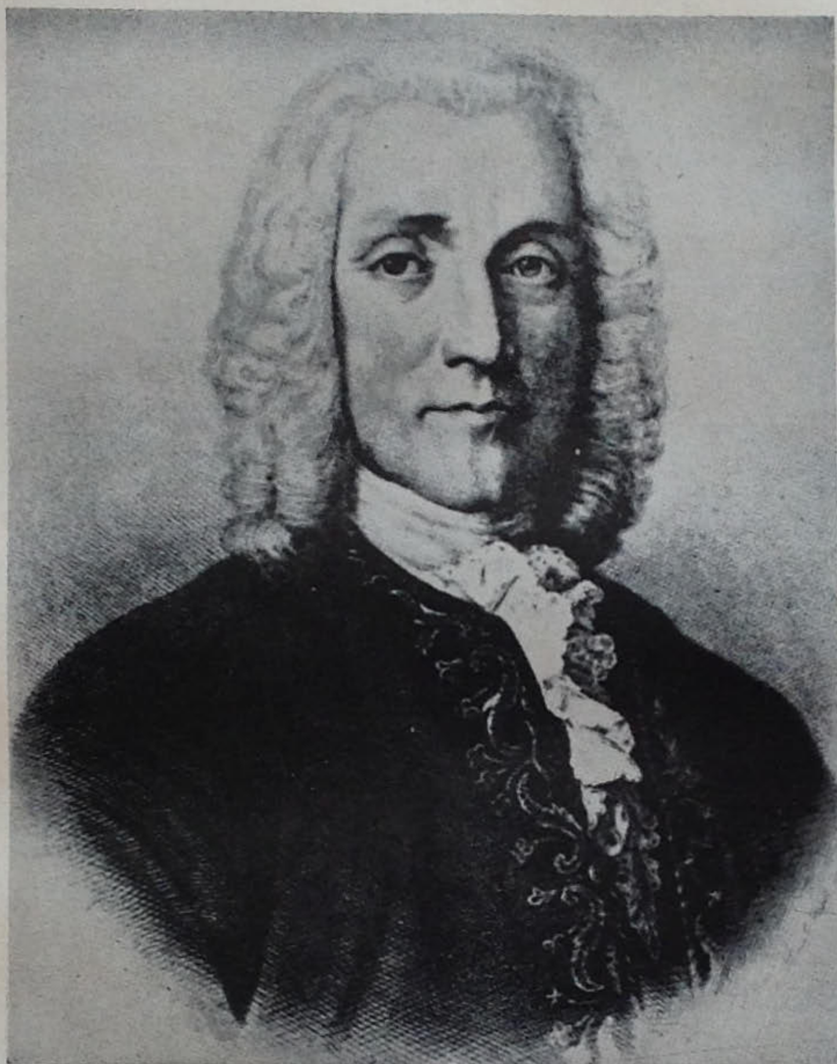
* "Ha gustado" o "no ha gustado", dice la gente. Como si no hubiera nada más elevado que agradar a la gente.—Schumann.

* Los que creen comprenderlo todo, prueban por ese solo hecho que nada han comprendido.—Sertillanges.

* Nadie, por sabio que sea, debe rechazar de plano la doctrina de otro, por pequeño que sea.—Santo Tomás.

¿Y si no llego a ser compositor?

* Preguntó una vez un hombre a un filósofo, qué provecho sacaría su hijo si aprendiese filosofía. Respondió el filósofo: Entre otras cosas a lo menos ésta: que cuando estuviere asentado en el teatro, no estará asentada una piedra sobre otra.—Fr. Luis de Granada.



DOMENICO SCARLATTI
(1685-1757)

Exaltación nítida, pura, vivaz, el arte de Domenico Scarlatti es todo vida, alegría, desenfado, seguridad, audacia, ocurrencia, renovada invención. Lo que lo presenta como innovador arriesgadísimo, sin precedentes en la historia, es su armonía.

HONORIO M. SICCARDI

MELODIA

Analogía — Sintaxis — Ortografía.

Por mi parte no puedo concebir una música que, salvo las más raras excepciones, no exista primordialmente en virtud de su contenido melódico.

Áarón Copland

ANALOGIA MELODICA

1) *Notas accidentales.—La nota de paso*
2) *El anticipo.*
3) *El escape.*
4) *El bordado.*
5) *La apoyatura.*
6) *La nota pedal.*
7) *Notas accidentales excepcionales.*
8) *Notas accidentales simultáneas.*

NOTAS ACCIDENTALES.—LA NOTA DE PASO

110.—*Cuáles son.*—Analizando cualquiera composición, podemos encontrarnos notas que son parte integrante de los acordes:

Allegro con frases

ff

T S T s t-T D

John Bull.—The King's Hunting Jigg.

y notas que son extrañas a ellos:

W. Byrde.—Praeludium.

Las primeras se llaman *notas reales* y las segundas, *accidentales.*

111.—*Las notas reales* podrían llamarse también *armónicas,* porque se explican por finalidades o razones armónicas; y las accidentales, *melódicas* puesto que son debidas a las necesidades melódicas. Aquéllas son parte integrante del acorde: su fundamental, su tercera, quinta, séptima o novena; éstas no tienen que ver con él, en ese sentido.

112.—*Estas últimas* se clasifican en seis categorías:

1.—Notas de Paso,
2.—Anticipos,
3.—Escapes,
4.—Bordados,
5.—Apoyaturas,
6.—Notas Pedales.

113.—*Notas de paso* son aquellas que unen dos notas reales de diferente altura, *sucediéndose por grados conjuntos diatónicos o cromáticos,* con un valor rítmico relativamente breve y siempre entre un acorde y otro, nunca *contemporáneamente* con los cambios de armonía:

así:

T D

y no así:

T D

114.—*Empleo.*—Nuestras C/A recibirán un nuevo interés con el empleo de las notas de paso. Escúchese esta marcha de armonía en la que surgen interesantes *diálogos imitativos* entre las voces:

(a)

T S¹ d t s D t d S T T² D T

(b)

T S¹ VII d t s D t d S T T² D T

En las notas cromáticas de paso las alteraciones serán ascendentes al subir y descendentes al bajar, lo cual en el tono de Do daría el resultado siguiente:

Lección 28ª

EL ANTICIPO

115.—*Definición.*—El *anticipo* es una nota accidental que hace oír con antelación una cuerda de la armonía que ha de venir inmediatamente después.

Igual que la nota de paso, el anticipo se produce entre acorde y acorde, no simultáneamente con ellos:

T D T¹ D T¹ D T D

Bach.—Partita IV, Aria.

Cuando anticipa la misma voz que va luego a repetir el sonido, el anticipo se llama *directo.* Tal es el caso del ejemplo anterior. Mas otras veces se anticipa una nota que va a escucharse después en *otra* voz y entonces se dice *indirecto*:

mf

S D S D

sol

Beethoven.—Sonata "Los Adioses".—Andante espressivo.

EL ESCAPE

116.—*Definición.*—El *escape* es una nota accidental que se produce entre dos notas reales, bajo las siguientes circunstancias:

1.—Describir una línea *zigzagueante* en relación con las notas reales adyacentes:

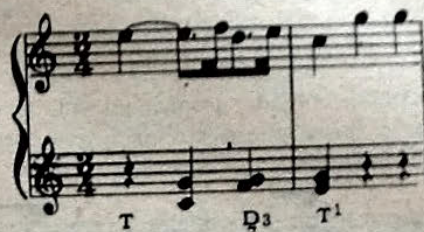


2.—*Saltar,* ya sea al pasar de la primera nota real al escape:



Bach, Suite Inglesa III, Musetta.

Ya al ir de éste a la nota real que le sigue:



Haydn.—Sonata V.

Ya en ambas partes.

3.—Valor breve en relación con las notas reales adyacentes.

Como regla general puede decirse que el escape es agradable cuando lo forma *el grado inmediato superior o inferior* de cualquiera de las notas reales adyacentes. Y en este sentido, muchas veces equivale a un anticipo indirecto.

EL BORDADO

117.—El *bordado* es una nota accidental formada por el grado inmediato superior o inferior de una nota real e *intercalada* entre ésta y su repetición:



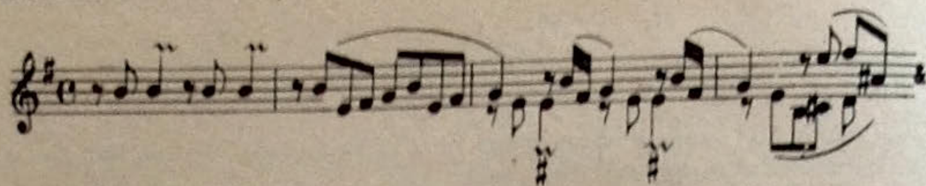
118.—Bordado *superior* e *inferior.*—El primero se hace con el grado inmediato superior, y puede ser de *un tono* o de *medio,* según el grado de la escala en que se encuentre la nota real:



El segundo se forma con el grado inmediato inferior de la nota real adyacente, siendo por regla general de *medio tono,* excepto cuando sobre la nota real (de la cual es bordado) existe, en la escala modal correspondiente, un semitono:

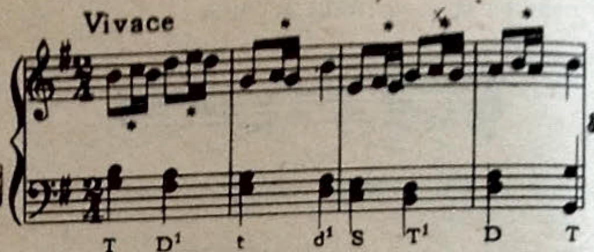


Bach y los autores alemanes de su época siguen constantemente esa norma:



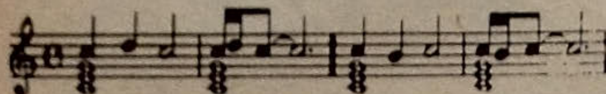
Bach.—Preludio y Fuga en mi.

Otros autores prefieren hacer *siempre* el bordado inferior semitonal.

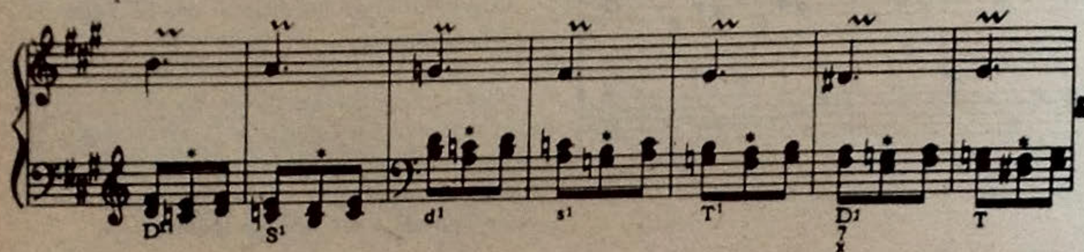


Beethoven.—Sonata op. 79.

119.—Ambos bordados pueden presentarse de dos modos, en forma *melódica* o larga, y en forma *ornamental* o rápida:

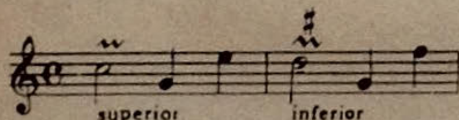


En el ejemplo siguiente se dan simultáneamente los dos tipos:



Scarlatti.—Suite IX.

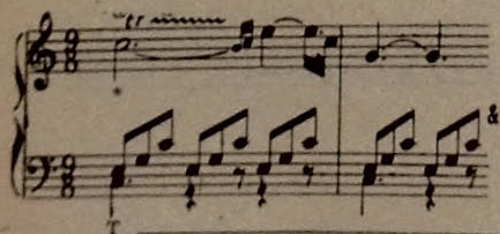
La escritura de esta forma ornamental, como se ha visto, puede abreviarse por medio de un *mordente* colocado sobre la nota real:



Este y otros signos de abreviatura que se verán en seguida son una supervivencia de la escritura paleográfica quironómica gregoriana, anterior a la invención de la pauta. He aquí algunos ejemplos:
sonidos agudo-grave-agudo (*porrectus*):
sonidos grave-agudo-grave: (*tórculus*):



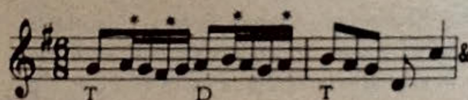
El bordado superior, hecho rápida y más o menos prolongadamente, no es otra cosa que el *trino* cuya abreviatura conocemos:



Beethoven.—Sonata op. 31, Nº 1, 2º tiempo.

La *resolución* de los trinos es también un bordado (inferior).

120.—Bordados *dobles.*—El bordado *doble superior* se compone del superior y del inferior sucesivamente:



Bach.—Clave bien temperado. Vol. I, Fuga XV.

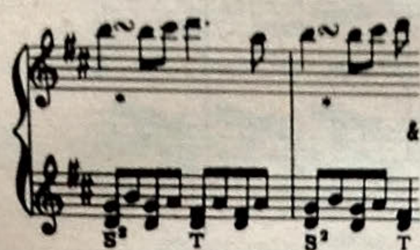
Y el *doble inferior,* del inferior y superior sucesivamente:



Id. Ibid.

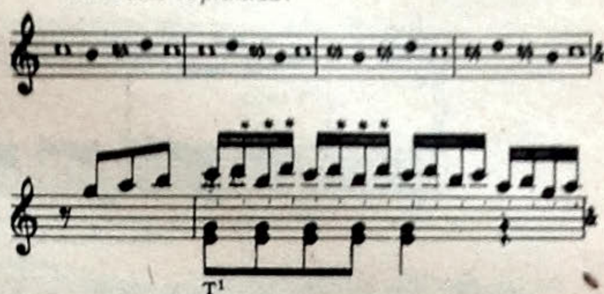
121.—Estos dos tipos de bordados dobles pueden ser melódicos u ornamentales, abreviándose

en este último caso por medio del *gruppetto*, que, colocado en forma ascendente-descendente, indica el bordado doble superior, y viceversa:



Mozart.—Rondó en Re.

122.—Bordados *excepcionales*.—Son los bordados anteriormente descritos con alguna de sus notas reales *suprimida*:



Mozart.—Sonata en la.

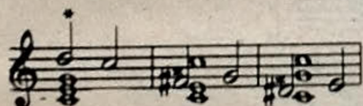


Beethoven.—VIII Sinfonía.

Lección 31ª

LA APOYATURA

123.—La *apoyatura* es una nota accidental formada por el grado inmediato superior o inferior de un sonido acordal que, *al producirse el cambio de armonía,* toma el lugar de la nota real correspondiente, de la cual es seguida al instante:



Es ésta la primera nota accidental que vemos producirse *simultáneamente* con los acordes, ya que las notas de paso, los anticipos, escapes y bordados se hacen oír *entre* acorde y acorde. Esta particularidad proporciona un interés peculiarísimo a la apoyatura porque *modifica* la sonoridad del acorde, enriqueciendo aun la armonía más sencilla:





124.—Cuando la apoyatura está formada por el grado inmediato superior, se llama apoyatura *superior* y será de 1 tono o de ½ según lo pida la escala:



Mozart.—Sonata en Do.

En cambio, cuando dicha apoyatura está formada por el grado inmediato inferior, se dice *inferior* y es generalmente semitonal:



Mozart.—Sonata en Re.

125.—Si su duración es muy breve —en relación al valor de la nota real subsecuente— se denomina apoyatura *rápida,* ornamental o *acciaccatura* y puede escribirse en figuras su valor rítmico o sugerirse por medio de la pequeña nota tachada:



Mozart.—Sonata en Mi b, Menuetto II.



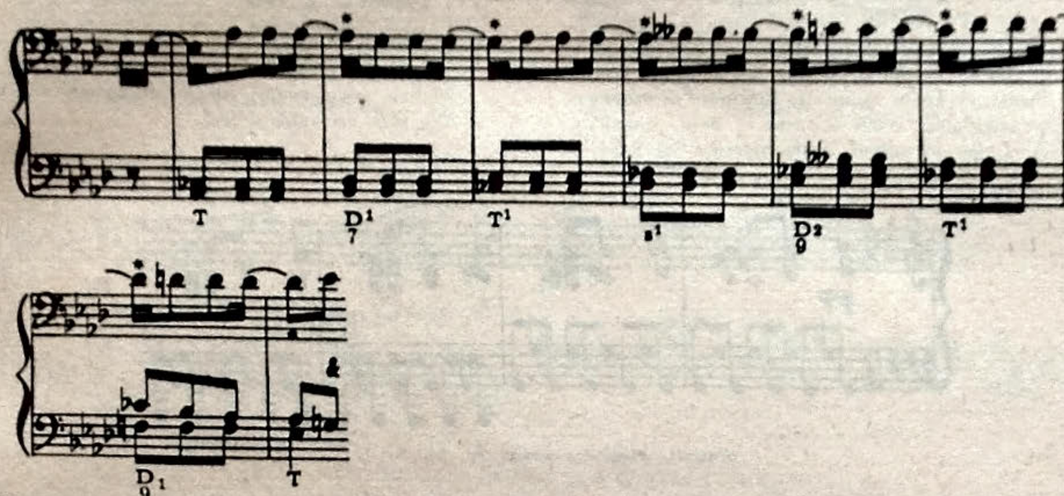
Mozart.—Sonata en La, Allegreto alla turca.

Cuando, en cambio, su duración es considerable se llama *lenta, expresiva* o *melódica*:



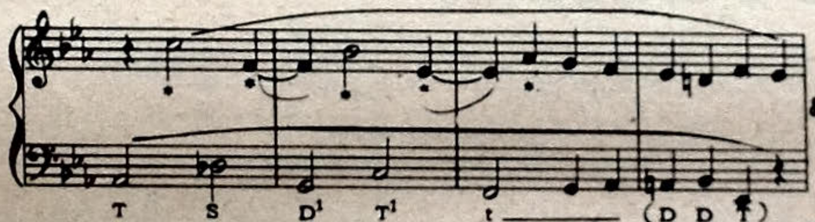
Schumann.—Vogel als Prophet.

126.—Existe un tipo de apoyatura que la terminología tradicional llama *retardo* y se diferencia de la forma ordinaria por el hecho de estar *preparado* el choque que generalmente provoca la apoyatura (intervalos de 3ª, 7ª ó 9ª). Dicha preparación consiste (como todas) en encontrarse el sonido que va a ser retardado, en el acorde anterior como nota común, que luego se prolonga ligándose y causa así el efecto de haber quedado atrás, en retardo, con relación al cambio armónico producido:



Beethoven.—Sonata op. 26, Andante con variazioni.

127.—Conviene no confundir el auténtico retardo *armónico* que acabamos de describir con el que pudiérase apellidar *rítmico*, que es un artificio con el cual se retarda una parte respecto a otra, sin consideración alguna a las relaciones armónicas que tal cosa pueda ocasionar:



Beethoven.—Sonata Patética, Rondó.

Es como si, en una greca de este tipo:



se desplazara la parte superior algunos puntos hacia la derecha:



Lección 32ª

LA NOTA PEDAL

128.—*Descripción.*—La *nota pedal* consiste en un sonido que:

1.—Empieza siendo nota *real*.

2.—Se convierte luego en *accidental* al permanecer inmóvil mientras las otras voces se mueven hacia nuevas armonías.

3.—Acaba por ser otra vez nota *real*, concluyendo así su papel:



En el momento en que abandona el acorde inicial, el Tenor asume las funciones determinantes armónicas como si fuera el Bajo verdadero. A él, por lo mismo, deben referirse las letras y números del cifrado, sin obstar el hecho de que el Bajo (nota pedal) resulte, de cuando en cuando, nota armónica o real.



Schubert.—Momento musical, op. 94, Nº 1.

Aun cuando la nota pedal se encuentra empleada frecuentemente en la voz del Bajo, también puede aparecer en alguna intermedia o superior. *

Su nombre le viene del teclado del órgano llamado "Pedal" por tocarse con los pies y en el cual con frecuencia se usan sonidos de *larga duración*, particularidad muy propia de aquel instrumento que puede prolongar sus voces por tiempo indefinido.

* Lección siguiente en la pág. 29.

Lección 37ª

NOTAS ACCIDENTALES EXCEPCIONALES

143.—Los seis tipos de notas accidentales que hemos terminado de estudiar separadamente, se producen en torno a notas reales —como enredadera que trepa asida al árbol.

Con todo, las notas accidentales están íntimamente relacionadas con las reales y, a través de ellas, con el acorde y la armonía, por cuanto el bordado, el retardo, la apoyatura, la primera y última nota de paso son el grado inmediato superior o inferior de una nota real; la nota Pedal empieza y termina siendo real; el anticipo es la preaudición de una nota real que vendrá inmediatamente después; y aun el escape —que *puede* ser totalmente extraño a la armonía— con frecuencia está constituido por el grado superior o inferior de una nota real anterior o posterior a él. En suma, las notas accidentales son *adyacentes* respecto a las reales.

Mas con frecuencia se observa en la línea melódica la presencia de notas que desempeñan el papel de accidentales *con relación a otras de igual especie*:

a) He aquí un "escape de un retardo":



Bach.—Pasión según S. Mateo. Aria "Aus liebe".

b) Un "escape hacia una apoyatura":



Bach.—Suite Francesa, Sarabande.

c) Un "escape sobre una nota de paso":



Scarlatti.—Sonata Nº 4.

d) Una "apoyatura de la apoyatura":



Scarlatti.—Sonata Nº 14.

e) "Anticipos de notas de paso":



Scarlatti.—Sonata Nº 16.

f) "Bordado de una nota de paso cuyo enlace con la nota real es interrumpido por un escape":



Scarlatti.—Sonata Nº 36.

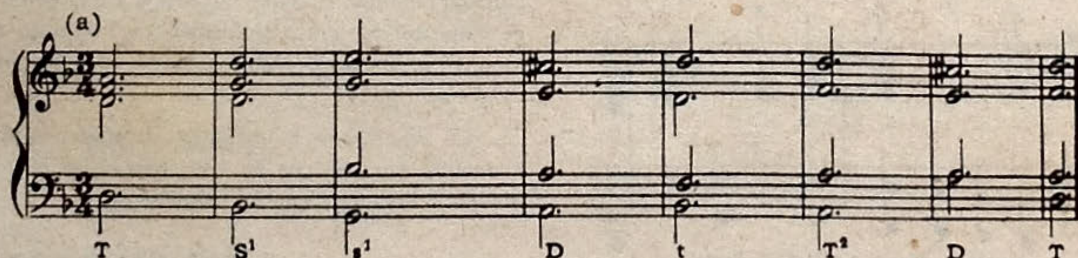
g) "Nota pedal con apoyatura":

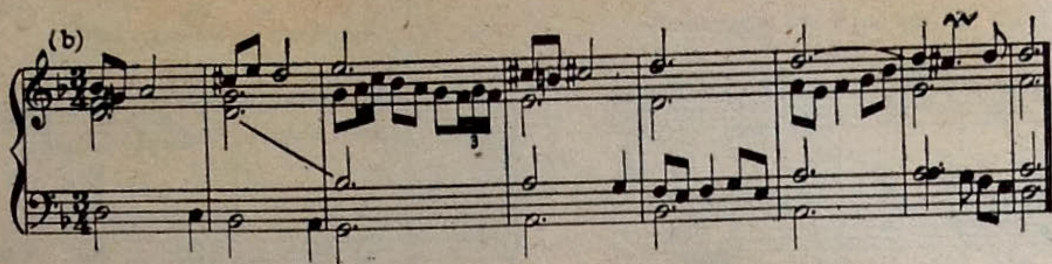


Beethoven.—Sonata, op. 2, Nº 3. Scherzo.

Mil otros casos encontrará el alumno a lo largo de los análisis que hará en lecciones sucesivas y, sobre todo, cuando haya penetrado al arte contrapuntístico que vive de todas esas combinaciones. Lo visto en estos primeros escarceos por el campo de la melodía le servirá de guía.

Para concluir esta primera etapa, presentamos una construcción armónica sobre la que se han practicado diferentes combinaciones de notas accidentales. El análisis de este ejemplo didáctico —mucho más transparente para el alumno que los de autor— acabará de ilustrar acerca de estas posibilidades de la línea melódica:





Lección 38ª

NOTAS ACCIDENTALES SIMULTANEAS

144.—Cuando tres o más voces realizan simultáneamente movimientos originados por notas accidentales, ese conglomerado de sonidos melódicos contemporáneos asume el carácter de fenómeno armónico, produciéndose verdaderos *acordes,* que, por estar formados por notas accidentales, bien podrían recibir nombres como éstos:

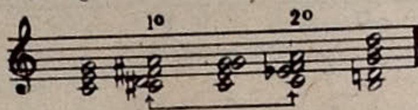
1) "Acorde-bordado":



Bach.—Concierto de Brandenburgo, 5.

En el primer caso es el resultado de un bordado triple simultáneo; no afectan a la tonalidad sus accidentes, no modulan, son incidentales. En el segundo, sí hay acorde propiamente dicho, modulación, etc.

Un caso frecuente de "acorde bordado" es éste que aquí hacemos seguir de otro enarmónicamente igual:

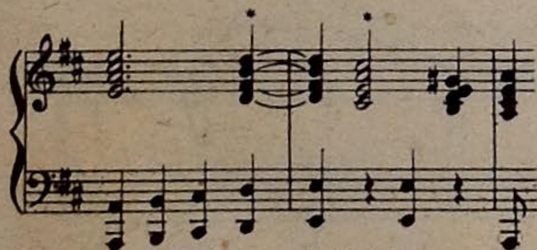


2) "Acordes de paso":



Beethoven.—Sonata, Op. 2 Nº 3. Assai allegro.

3) "Acordes-retardos":



Beethoven.—Sonata op. 10, Nº 3, Presto.

145.—De lo anterior debe deducirse que, para emplear simultáneamente varias notas accidentales, es requisito que entre sí formen un conjunto armónico satisfactorio idéntico al de las superposiciones acordales.

En el unísono es peligroso emplear simultáneamente en una voz la nota real y en la otra alguna de sus accidentales adyacentes.

* Lección siguiente en la pág. 119.



FRANZ-JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

Fue de Haydn de quien en primer lugar aprendí cómo se compone un cuarteto.

MOZART

SINTAXIS MELODICA

1) *El motivo musical.*

2) *El motivo y la ley "unidad-variedad".*

EL MOTIVO MUSICAL

148.—*Palabras y motivos.*—Hay una gran semejanza entre el discurso literario y el musical, semejanza debida a la construcción análoga de ambos.

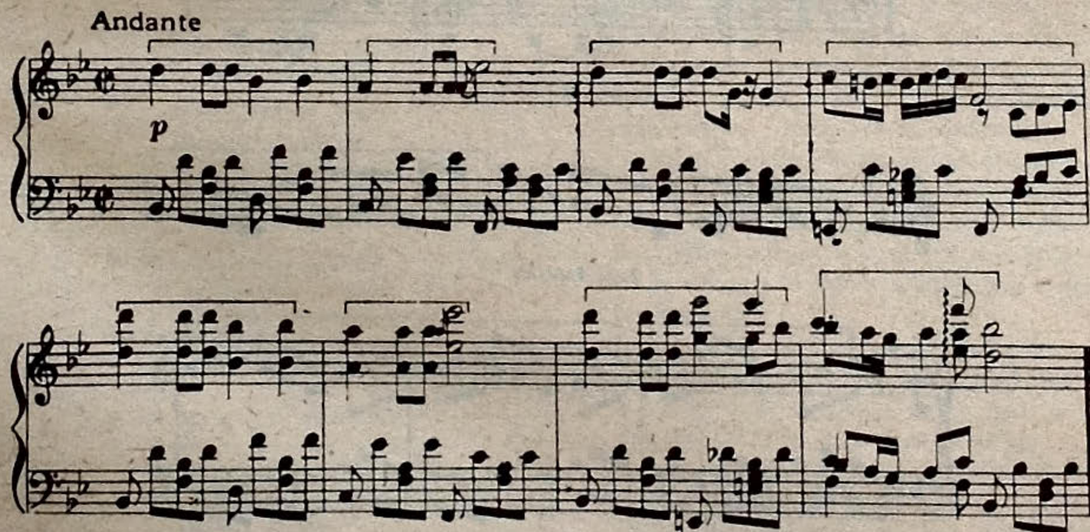
Ello no debe extrañarnos porque así el idioma verbal como el de los sonidos son productos humanos: el hombre los ha hecho "a su imagen y semejanza".

Para poseer un idioma es necesario aprender su vocabulario y su gramática, dar una educación especial a la lengua y al oído, a los ojos y a la mano. El lenguaje musical posee su vocabulario y su gramática, cuya adquisición exige de nosotros un adiestramiento especial.

149.—El idioma musical emplea un léxico formado por los "motivos" o pequeñas unidades melódicas, que son como las palabras de esta lengua. En efecto, si definimos la palabra diciendo que es "todo sonido o grupo de sonidos orales dotado de significado", podríamos explicar el *motivo musical* como uno o varios sonidos musicales sucesivos íntimamente ligados entre sí, que forman ya una idea, pequeña, pero capaz de ser aislada. Así entendido, *el motivo es la articulación mínima de la melodía.*

Siendo el motivo melódico el núcleo (muchas veces generador) de toda composición, ésta no será comprendida integralmente si no se estudian sus integrantes. Por otra parte, el examen de los motivos musicales nos pone en condiciones de conocer uno de los aspectos más interesantes de la creación musical, a saber los ingeniosísimos procedimientos de que se han valido los compositores para evadir la monotonía rítmica que fácilmente engendran nuestros compases.

150.—Con un poco de atención y adiestramiento nuestro oído es capaz de percibir y distinguir los motivos musicales:

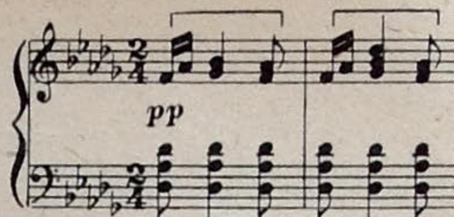


Schubert.—Impromptu op. 142, Nº 3.

El fragmento anterior, no obstante su diafanidad, sólo va esclareciéndose y revelando netamente sus motivos después de varias audiciones. No de otra suerte se educa el oído para los idiomas y da ese paso importantísimo que es el distinguir las palabras por simple audición.

151.—*Extensión del motivo.*—Después de este primer contacto auditivo e intuitivo, podemos iniciar el estudio del motivo ocupándonos de su *extensión,* y diciendo que ésta es de *un compás.*

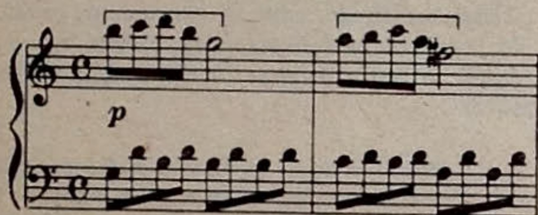
Examínense los siguientes ejemplos:



Schubert.—Momento Musical, op. 94, núm. 4.



Schubert.—Fantasía, op. 15, Presto.



Mozart.—Sonata en Do, 1er. movimiento.



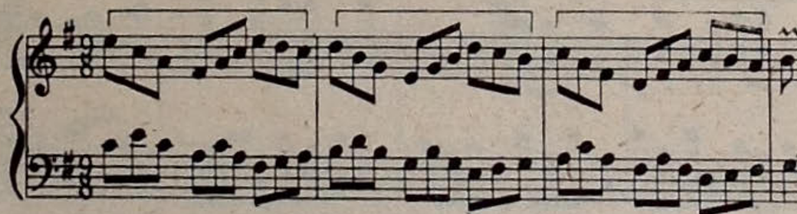
Albéniz.—Zortzico.



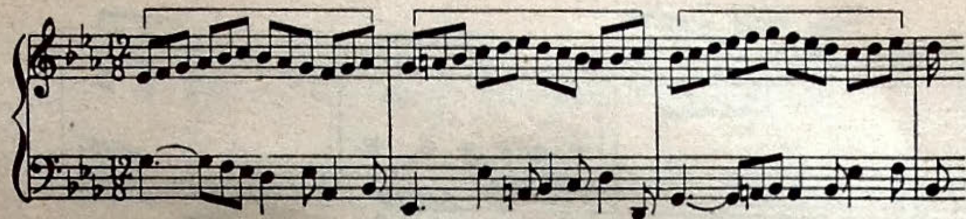
Chopin.—Balada I.



Runo Finlandés.



Bach.—Invención.



Bach.—Fughetta.

152.—Esa correspondencia entre las dimensiones del motivo y las del compás es lo que origina y explica la existencia de compases con tan distinto número de tiempos, pues el compás y todos los demás signos han sido creados por y para las necesidades musicales.

Una tal multiplicidad de compases nos recuerda lo que acontece en la métrica, donde podemos tener versos de 2, 3 y hasta 14 sílabas:

2.—Leve
breve
son.

3.—Tan dulce
suspira
la lira
que hirió
(Espronceda)

4.—Corcel mío,
yo prefiero
tu altanero
relinchar.
(Fernando Calderón)

5.—Tanto se inclina
sobre el pañuelo,
que sólo he visto
sus rizos negros.

6.—Niñas encintadas
y viejas de cofia
van a los maitines
que hay en la parroquia.
(María Enriqueta)

7.—Llueven del sol glorioso
los rayos fulgurantes,
refléjanse en el agua
cual sobre níveo tul.
(Manuel José Othón)

8.—Perdiéronse las neblinas
en los picos de la sierra,
y el sol derrama en la tierra
su torrente abrasador.
(Ignacio Manuel Altamirano)

9.—Existe un país encantado
donde las horas son tan bellas
que el tiempo va a paso callado
sobre diamantes, bajo estrellas.
(Rubén Darío)

10.—El sol se puso; vino la obscura
y eterna noche de mi dolor,
(Luis G. Urbina)

11.—Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario.
(José Juan Tablada)

12.—Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.
(Rubén Darío)

13.—En incendio la esfera zafírea que surcas
ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
y aun la pena que el alma destroza profunda
se suspende mirando tu marcha triunfal.
(Gertrudis Gómez de Avellaneda)

14.—El Clavicordio, dijo Clara, la pensativa,
que del viejo castillo gusta ser la cautiva
y mirar silenciosa en los campos escuetos
las blancas ramazones de los blancos abetos,
es grato a mi alma como la dulce paz campestre,
y como las caricias de mi burgomaestre.
(Amado Nervo)

Ejemplos métricos tomados del Curso de Literatura, de Carlos González Peña.

153.—*Compás gráfico y compás musical.*—Aquel amoldarse mutuo de motivo y compás es la regla general a cuya luz podemos entender las variadísimas aplicaciones de ella, muchas de las cuales *parecen* constituir una excepción a esa norma. Un primer caso de aparente desavenencia entre motivo y compás es el siguiente.

En el compás considerado en abstracto (*compás gráfico*) los tiempos llevan un orden numérico progresivo, de suerte que si el compás es de 2, el primero de ellos es el que marcamos bajando la mano, y el segundo, aquel que le sigue inmediatamente.

No sucede así en el compás realizado en sonidos (*motivo*), porque en éste los tiempos se empiezan a contar desde el punto donde nace el motivo. Por manera que, si éste da principio en el 1er. tiempo, entonces tenemos una perfecta identidad entre compás *gráfico* y compás *musical* (como en los ejemplos del artículo 151); mas si comienza en otro momento, el compás musical empezará a contarse ahí y acabará donde complete el número de tiempos prefijados:



Beethoven.—Sonata op. 2, Nº 2.



Beethoven.—Sonata, op. 14, Nº 1. Allegretto.



Beethoven.—Sonata op. 2, Nº 2.



Beethoven.—Sonata op. 10 núm. 1.



Haydn.—Sonata Nº 7, Final.

Esto explica el absurdo aparente del compás final de trozos que se han iniciado después del primer tiempo del compás gráfico y que parecerían "incompletos", siendo por lo contrario perfectamente acabados.

154.—*Arsis - Tesis.*—Confrontando los motivos que empiezan en el primer tiempo del compás gráfico con los que empiezan después, notamos que aquéllos se abren con un apoyo proveniente de la naturaleza del primer tiempo de los compases, viniendo después, una segunda parte de ellos que es *átona* o débil:



Schubert.—Impromptu, op. 142, Nº 3.

Los otros, en cambio, tienen su parte débil primero y terminan con la apoyada:



Haydn.—Sonata Nº 7, Final.

Esos dos elementos del motivo: apoyar y levantar, les llamaremos con términos tomados de la rítmica griega τεσις y αρσις, con lo cual establecemos un paralelo de absoluta identidad entre nuestro *motivo* y el *pie* rítmico de los antiguos.

Esta curiosa denominación proviene, según parece, del hecho de que en el simple caminar del hombre hay esos dos momentos, uno de elevación del pie y otro de apoyo; o bien —según opinan otros— se deriva de la costumbre practicada por los Griegos de marcar el movimiento rítmico, alzando y bajando el pie. Sea como fuere, es innegable que en el caminar del hombre hay un prototipo rítmico que bien pudo influenciar todo su concepto artístico en relación con las artes del movimiento: música, poesía, danza.

De lo anterior se desprende que los motivos se pueden clasificar así:

motivos *arsis-tesis.*
motivos *tesis-arsis.*

155.—Esta libertad de que disfruta el compositor, de poder iniciar los motivos en tesis o en arsis, es un recurso que engendra una muy grande variedad. El alternar de motivos tesis-arsis con motivos arsis-tesis provoca un cambio tan sensible en el ritmo general de la obra que los Griegos le llamaron "metábola" o sea modulación rítmica. Para comprender la importancia de aquella alternativa, veamos cómo el siguiente ejemplo adquiere nuevo significado con sólo hacerlo empezar en arsis o en tesis y hacer coincidir sucesivamente cada uno de sus sonidos con el primer tiempo del compás:



Sucede lo que con las palabras, que algunas, teniendo las mismas letras y sílabas, cambian de sentido sólo por el hecho de cambiar de acento:

CÁNtara canTAra cantaRÁ

156.—*Lugar de la tesis.*—La tesis del motivo es como el acento de las palabras: no puede haber más que una en cada caso. Por su parte, el arsis, siendo el elemento correlativo, también es única para cada motivo. ¿Tienen esos dos elementos un lugar fijo en el compás? Sí. Por todos los ejemplos citados puede colegirse que la tesis tiene asiento en el inicio del primer tiempo, mientras que el arsis tiene cabida en cualquier otro momento del compás.

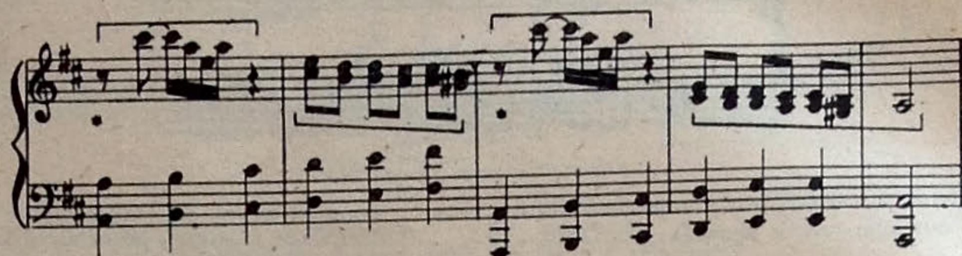
Háblase aquí de compases musicales, no gráficos.

Existe una excepción más única que rara de lo que acabamos de afirmar respecto a la ubicación de la tesis, la cual proviene de la *síncopa,* que, anticipando el apoyo correspondiente al primer tiempo, anticipa por ello mismo la tesis:



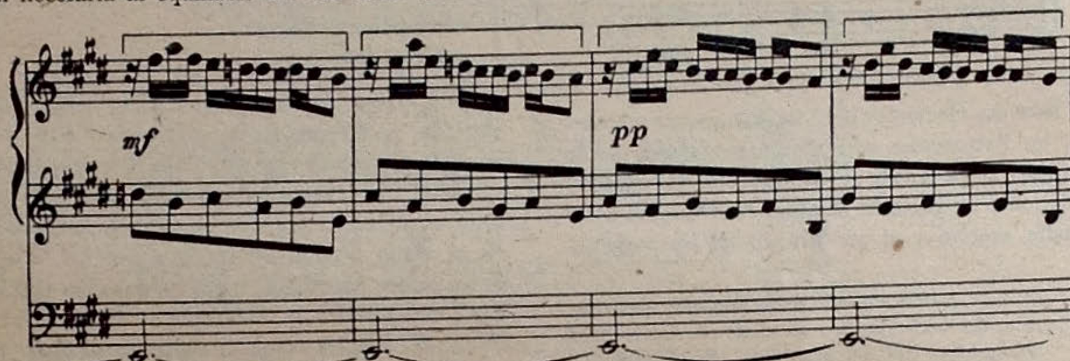
Franck.—Sinfonía en Re, 1er. movimiento.

Cuando la síncopa se presenta en otro lugar del compás, no afecta a la naturaleza del motivo:



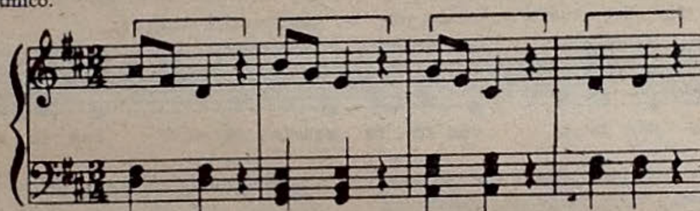
Scarlatti.—Sonata Nº 12.

157.—*Silencios.*—Los motivos se completan a veces con silencios, cuya valorización exacta es tan necesaria al equilibrio rítmico como si se tratara de sonidos. Es este el mejor ejemplo para demostrar que "el silencio se oye":

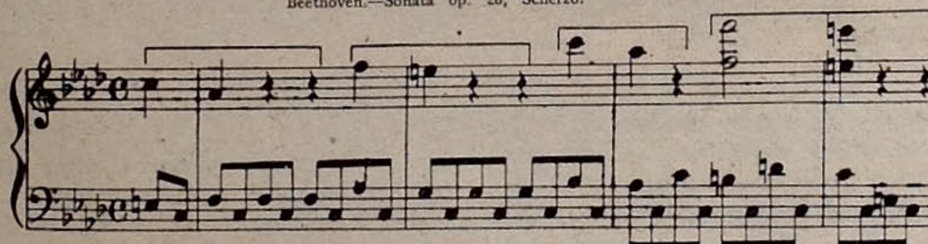


Franck.—Pastoral para órgano.

Aquí la tesis del motivo está iniciada por un silencio, que, con todo y serlo, se oye y cuenta como apoyo rítmico.



Beethoven.—Sonata op. 28, Scherzo.



Beethoven.—Sonata, op. 2, núm. 1.

158.—*Motivos monocórdicos.*—Antes de pasar adelante, queremos ocuparnos del caso peregrino de motivos constituídos por un solo sonido, semejantes a las palabras de una sola letra:



Scarlatti.—Sonata Nº 4.



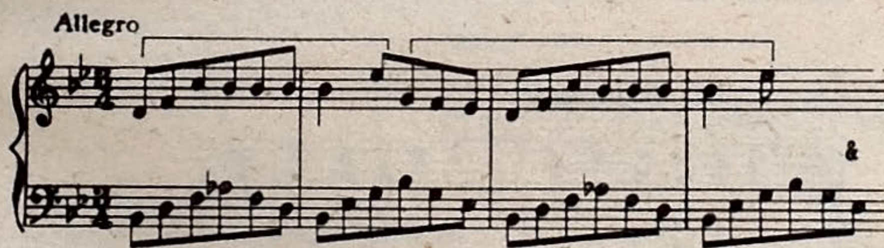
Mozart.—Concerto.

Se trata de motivos tesis-arsis cuyos dos elementos tienen cabida dentro de un solo sonido. La audición del ejemplo anterior persuade respecto a la capacidad que parecería discutible de que un solo sonido pueda tener sentido independiente aunque parcial, pueda constituir una articulación melódica, un motivo.

159.—*Tiempos excedentes o defectivos.*—Arsis y tesis son los elementos esenciales del núcleo melódico, por manera que encontrándose representados en un motivo, éste queda perfectamente integrado aun cuando no se completen o —por lo contrario— se sobrepasen los tiempos correspondientes al compás señalado al principio del trozo musical:



Mozart.—Concerto en Si bemol.



Id. Ibid.

160.—*Elasticidad del motivo.*—El caso más desconcertante de aparente desavenencia entre motivo y compás es el de motivos que valen 2 ó más compases y el de motivos que caben dos o más veces en el compás. Para explicarlos recurriremos una vez más a un ejemplo literario.

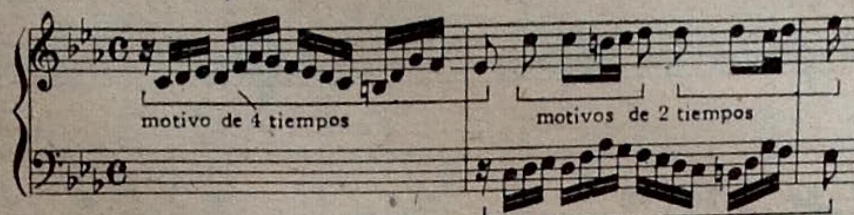
En una composición poética pueden alternar versos de diferente metro, o sea con diverso número de sílabas:

¡Qué inconsolables cuidados
da el ver desde la rendida
senectud,
los tesoros disipados
de la por siempre perdida
juventud!

(Campoamor).

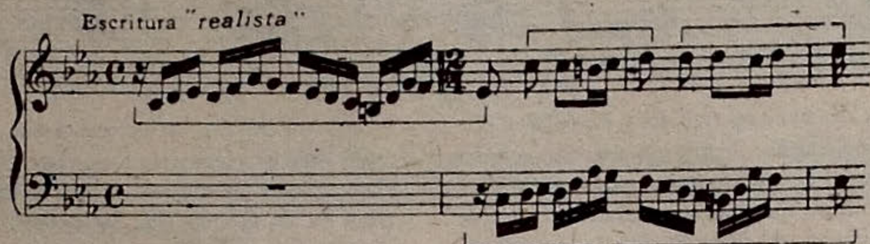
En música tenemos también la facultad de alternar:

a)—*motivos de diferente compás,* es decir con diverso número de tiempos; mas como el cambiar gráficamente de compás traería como consecuencia poner dobles barras y nuevos quebrados (todo lo cual embrollaría la escritura y dificultaría la lectura), los compositores han acostumbrado no cambiar de compás, en lo posible, resultando así *motivos pequeños en compases grandes:*



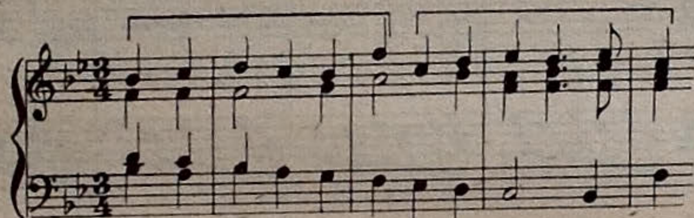
Bach.—Fantasía.

El primer motivo corresponde en sus dimensiones al compás gráfico porque tiene cuatro tiempos; mas los otros, no teniendo sino dos, requieren como compás efectivo el 2/4. La escritura "realista" de ese fragmento sería ésta:

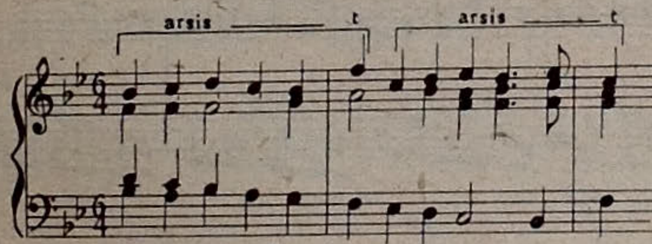


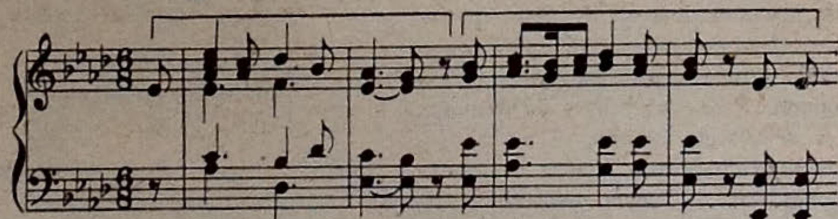
Evidentemente que a través de semejante escritura los motivos aparecerían siempre en su justo compás cuyo primer tiempo coincidiría con las tesis; pero ¡cuánto más se dificultaría su lectura!

b)—*O motivos grandes en compases pequeños:*



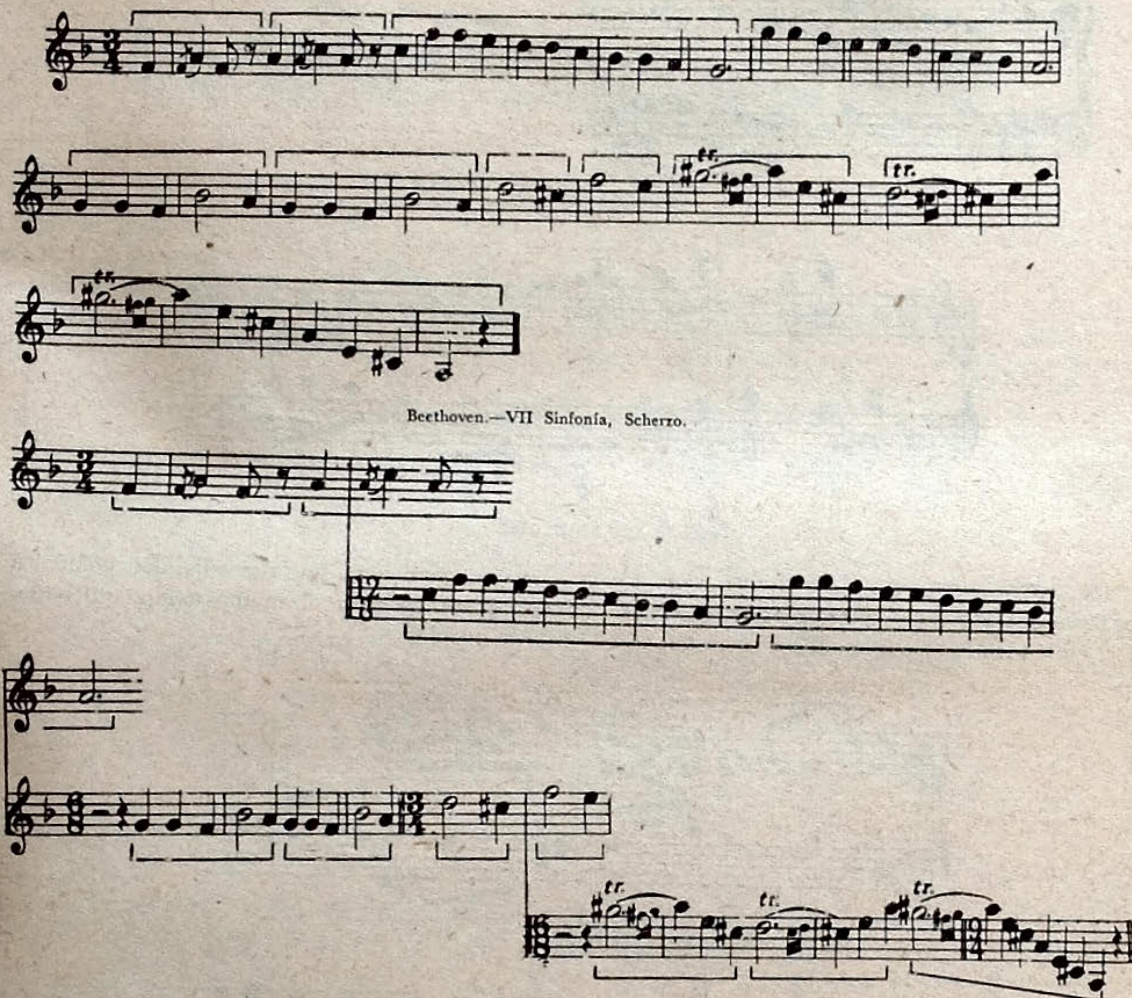
Lully.—Sarabande.





Mozart.—Romanza.

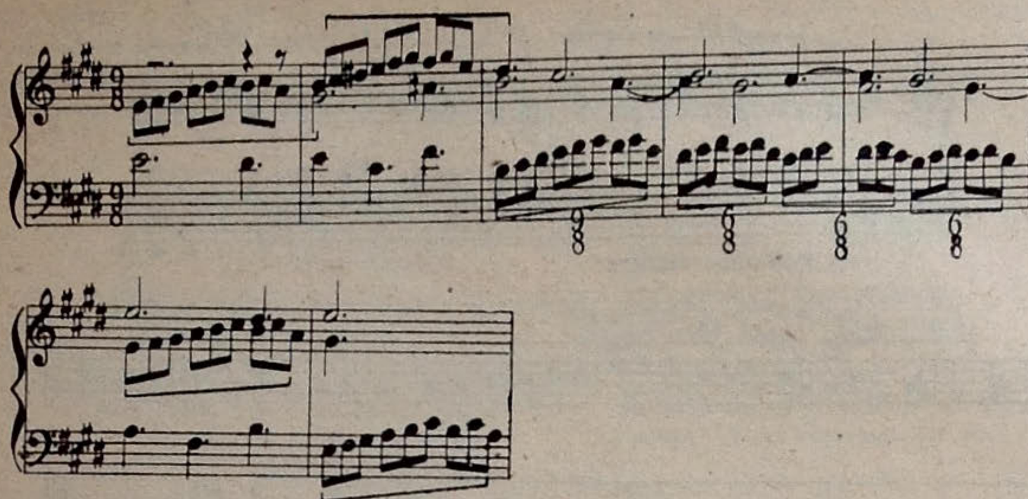




Beethoven.—VII Sinfonía, Scherzo.

Por este último ejemplo se ve la imposibilidad de escribir "realistamente" ciertas combinaciones de compases que pedirían los motivos.

161.—Más extraño por menos frecuente es el encontrar motivos de compás *binario* dentro de un compás gráfico *ternario*:

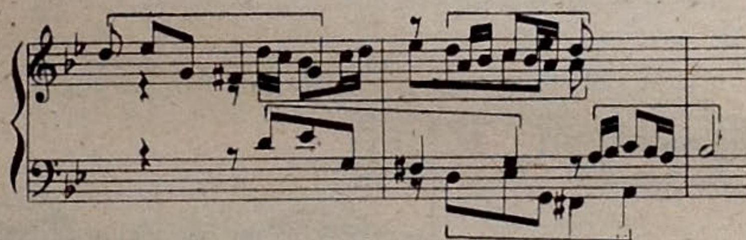


Bach.—Invención.



Haydn.—Sonata XXIX, Final.

162.—*M/Simultáneos.*—Los últimos ejemplos nos llevan a tratar de los motivos simultáneos que, en el estilo melódico-contrapuntístico, son tan frecuentes. Se derivan de la peculiaridad polifónica de poder hacer oír al mismo tiempo diferentes líneas melódicas:



Bach.—Clave bien temperado, Fuga XVI.



Scarlatti.—Sonata Nº 39.

163.—*Anomalías.*—Nos queda por observar un último fenómeno, el de motivos arsis-tesis precedidos de una tesis y motivos tesis-arsis precedidos de una arsis:



Beethoven.—VII Sinfonía, Final.



Schubert.—Fantasía op. 15, Adagio.

En el primer caso, la tesis que precede al motivo es una preparación de éste, preparación muy natural, si observamos hechos como el de la mano que siente necesidad de prepararse subiendo (arsis) cuando quiere golpear abajo (tesis) y viceversa, siendo mayor esa necesidad a medida que se quiere golpear con más fuerza.

En el segundo, aunque también se trata evidentemente de una preparación del motivo, es más bien una especie de incrustación o fusión de la tesis finalizante de un motivo en la inicial del siguiente.

No siempre es fácil distinguir los motivos. A las veces, nos engañamos tomando la parte por el todo o el todo por la parte. El contexto y la reflexión nos disuadirán. ¿Cómo —si no así— sabemos en el discurso verbal cuándo debe entenderse: "Andalucía" en vez de "Anda, Lucía"— "Yo lo coloco y ella lo quita" en vez de "Yo, loco loco, y ella, loquita?"

Con todo, podemos equivocarnos. Beethoven sentía así este tema suyo:



Y todo mundo discrepa:



Cfr. Casella.—Sonatas de Beethoven, edición Ricordi, Vol. II, 228.

164.—*Resumen.*—De cuanto se ha dicho acerca de las relaciones entre motivo y compás, queda firmemente asentado:

1)—que el motivo es una *unidad melódica* en tanto que el compás es una *unidad rítmica,*
2)—que no siempre coinciden compás *gráfico* y compás *musical,*
3)—pero que en todo caso las dimensiones del motivo sí son las mismas que las del compás musical, en el cual el *primer* tiempo está reservado a la *tesis* del motivo.

EL MOTIVO Y LA LEY "UNIDAD-VARIEDAD"

165.—*"Unidad y Variedad"* es una ley estética que tiene aplicación así en el orden rítmico como en el armónico y melódico.

Ella parece ser el sello que la Belleza Increada pusiera en el sentido estético del hombre, como un reflejo de Su adorable Variedad e indivisible Unidad.

166.—*Unidad.*—¿Cómo se consigue la unidad musical? Repitiendo. El proverbio latino "Bis repetita placent" parece haber sido dicho a propósito de música, pues el oído, cautivado por la belleza de una combinación sonora, sentiría pesar si la dejase pasar sin complacerse en saborearla una y otra vez.

Como los ojos que miran y remiran un rostro hermoso, como el olfato que aspira repetidas veces el perfume de una flor, como el gusto que paladea lentamente un sabor exquisito, como el tacto que acaricia complacidamente lo que le causa agrado.

167.—Mas la repetición no sólo contenta los sentidos sino que produce simetrías que interesan y provocan un deleite intelectual, porque en ellas se descubre una mente ordenadora.

El repetirse infalible del día y la noche, de las estaciones con sus correspondientes fenómenos de frío y calor, de lluvia y sequía, de fecundación e infloración, etc., etc., nos hablan de una Inteligencia y de un Poder que pasman nuestra mente.

Esas repeticiones disponen la multitud de los *posibles* dentro de un cauce unificador que confiere lógica al discurso musical.

No de otro modo lo consigue el orador al reducir a una o dos las ideas "madres" de su discurso.

168.—*Características del motivo.*—Para comprender la técnica de las repeticiones o *imitaciones* de los motivos, es menester distinguir en ellos sus características melódica y rítmica.

La característica *melódica* de un motivo es dada por la línea que describe el movimiento ascendente, descendente u horizontal de los intervalos que lo integran:



Beethoven.—Sonata op. 14, núm. 2.

La característica *rítmica* la constituye la sucesión de las figuras o duraciones que lo componen y la ubicación de ellas en el compás:



169.—*Imitaciones melódico-rítmicas.*—Cuando se reproduce el contorno melódico de un motivo imitando pormenorizadamente cada uno de sus intervalos (8ª con 8ª, 4ª disminuida con 4ª disminui-



Id. Ibid.

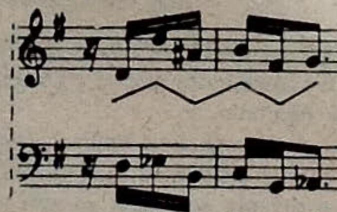
da, etc.); o, por lo menos, la especie de ellos (4ª con 4ª, 2ª con 2ª, etc.):



Id. Ibid.

se dice que ha sido imitado *exactamente*, recibiendo el mismo nombre esas imitaciones.

170.—*Imitaciones libres* son, en cambio, las reproducciones que se hacen puramente del contorno melódico, es decir, de su sentido ascendente, descendente u horizontal, pero no de la extensión o especie de sus intervalos:

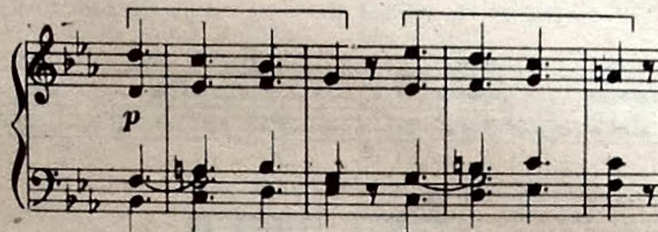


Id. Ibid.

En los casos analizados, la imitación melódica involucra la rítmica. Veamos lo que sucede cuando se imita sólo una de esas características.

171.—*La imitación puramente rítmica* prescin-

de en lo absoluto del dibujo melódico del motivo, reproduciendo sólo su esquema rítmico:





Beethoven.—Sonata, op. 7.



Scarlatti.— Sonata 36.

172.—*La puramente melódica* hace caso omiso del ritmo del motivo, conformándose con la línea melódica, con lo cual aquél sufre un cambio profundo que puede llegar a hacerlo irreconocible, lo cual no es de extrañar, si se piensa que ha sido literalmente "desfigurado":

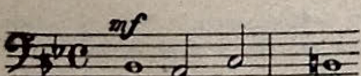












Schumann.—Seis Fugas sobre el nombre de Bach.

173.—*Las imitaciones libres* poseen un valor estético considerabilísimo, ya que mediante ellas el compositor introduce "aire fresco" en la obra y evita la monotonía, todo ello sin romper totalmente con el motivo inicial, cuya esencia subsiste y sirve de justificante a los nuevos elementos accidentales.

174.—*Variedad.*—Ese parentesco, lejano si se quiere, que persiste aun en las imitaciones más libres, acabaría por hacer insoportable el plan melódico de una obra, que no sólo debe poseer unidad, mas también variedad. Ahora bien, variedad se obtiene única y verdaderamente cuando a un motivo inicial hacen contraste otros *del todo diferentes*, cuya característica melódica y rítmica renueva las fuerzas internas de la obra.

175.—*Letras analíticas.*—Para facilitar nuestros análisis, haremos uso de letras. Al motivo inicial le adjudicamos la primera letra del alfabeto, a los motivos nuevos que le sigan les iremos dando respectivamente la segunda, tercera y demás letras (b, c, d, e, &). Las repeticiones o imitaciones de los motivos llevan la misma letra del motivo del cual provienen, y cuando se trate de

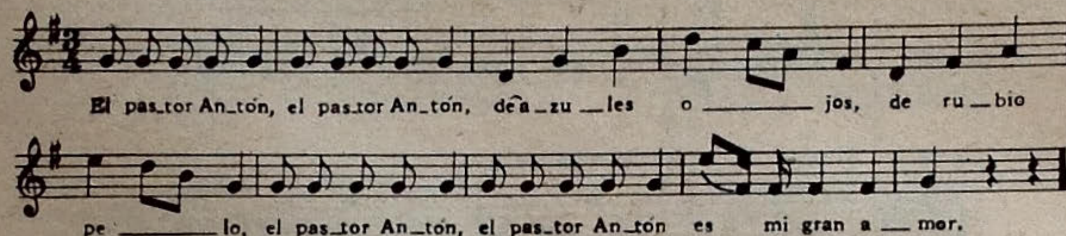
meras imitaciones rítmicas, la letra irá entre paréntesis. De esta suerte las repeticiones de letras acusan los elementos que fraguan la *unidad* de la obra, en tanto que la introducción de letras nuevas señala los factores de *variedad*.

Aquí tenemos una primera aplicación:



Canción Tirolesa.

176.—Si a la melodía anterior le pusiésemos las siguientes palabras:



la función gramatical de ellas vendría a ilustrar el paralelo existente entre la estructura de la frase verbal y la del período musical.

El motivo inicial es, por regla general, el núcleo temático más importante, en virtud del cual los otros motivos serán llamados semejantes o contrastantes; así como el sujeto ("El pastor Antón") es la cabeza de la oración, del cual las otras afirman o niegan algo.

El segundo motivo es una simple reiteración eufónica del primero.

Los motivos "b" hacen marchar la frase al introducir algo nuevo, como los explicativos "de azules ojos, de rubio pelo" empiezan ya a afirmar algo del sujeto.

Vuelve a repetirse el motivo inicial o sujeto.

Si aquí interrumpiésemos la frase verbal, ésta quedaría sin sentido pues carecería de verbo. Otro tanto sucedería con el período musical si se detuviese en ese punto: quedaría trunco e incomprensible. Hace falta, pues, añadir el motivo final "c", con igual urgencia que la afirmación "es mi gran amor".

"Toda comparación cojea", dice un proverbio italiano, afirmando la imposibilidad de una identidad absoluta entre dos cosas, que, por ser *dos*, ya es imperativo que sean diferentes.

El parangón establecido debe entenderse "cum granu salis". Absurdas podrían parecer las construcciones melódicas en las que todos los motivos se derivan del primero (a-a-a-a):



Bach.—Minuetto.

Pero ¿no son en cierto modo equivalentes a una serie de perífrasis, como: "Madrid, la ciudad que baña el Manzanares, la Villa Coronada, la alegre capital del Oso y el Madroño?"

177.—*El motivo y la oración gramatical.*—En la frase musical existen motivos *iniciales,* motivos *continuadores* y motivos *cadenciales.*

Los motivos iniciales se suelen llamar también temáticos, pues constituyen el rostro, la cabeza de la idea musical, la parte más característica y reconocible de ella. Son lo que el *sujeto* en la oración. (No sin razón, en la Fuga, equivalen tema y sujeto).

Los motivos continuadores, si son imitativos, constituyen una reiteración o repetición del sujeto, una especie de *sinónimo,* que tiende a hacer más claro, más enfático, más perdurable en la memoria al sujeto o tema. Si son contrastantes se convierten en *atributo* del sujeto o en *complemento* suyo.

En cuanto a los motivos cadenciales, son los que dan sentido a las frases: sin ellos, éstas no pueden existir; son lo que el *verbo* a la oración. El hecho de encontrarse tales motivos al fin de la frase musical, permite decir que la construcción o sintaxis de ella se parece a la del idioma latino, que suele expresar el verbo hasta el fin de la sentencia.

* Lección siguiente en la pág. 210.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

Si pudiera grabaría en el alma de todos los amantes de la música las incomparables obras de Mozart, tan profundamente y con tanto sentimiento como yo las entiendo y siento...

HAYDN

ORTOGRAFIA MELODICA

Ortografía y notas accidentales.

ORTOGRAFIA Y NOTAS ACCIDENTALES

146.—*¡Atención!*—Las notas accidentales que, por decirlo así, enguirnaldan los acordes pueden ocasionar problemas de "581" que sin ellas no hubieran existido.

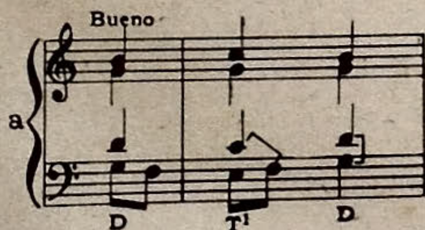
Intercaladas entre dos notas reales, no hacen buenas ni malas las relaciones armónicas existentes entre ambas voces en cuestión. Es decir:

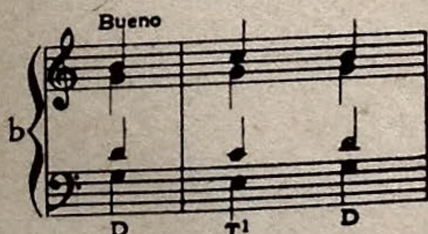
a)—No mejoran la incorrección de un enlace:



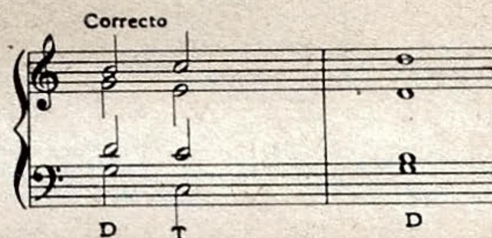


b)—Ni hacen incorrecta la buena marcha de otro:





Pero puede suceder que, siendo correcta la marcha de las notas reales entre sí, *el último sonido* de un giro melódico sea una nota real que, al unirse con la del segundo acorde, produzca relaciones incorrectas de "581":

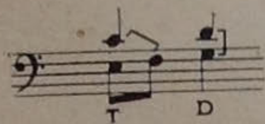




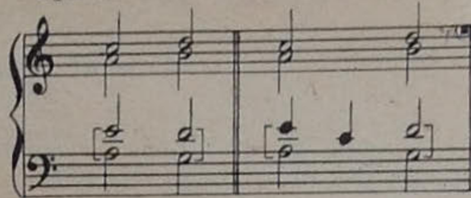
147.—*Norma.*—Las relaciones de "581" se producen siempre entre 2 pares de sonidos; pero cada par puede ser *homogéneo,* si sus sonidos son los 2 reales o los 2 accidentales; o *heterogéneo,* si un sonido es real y el otro accidental o viceversa. Cuando los 2 pares son homogéneos, la relación "581" es censurable:



Cuando alguno de los pares es heterogéneo, la falta no existe:



Para evitar confusiones conviene aclarar que una nota real intercalada entre dos relaciones ortográficamente incorrectas no las mejora:



* Lección siguiente en la pág. 101

La Improvisación Musical

ORIGENES

Las primeras manifestaciones musicales de la humanidad, tan antiguas como ella misma, tuvieron ciertamente un carácter espontáneo. El primitivo ritmar de los instrumentos de percusión, acompañando la danza o presagiando la guerra; el soplo canoro de la primera flauta, imitando a los pájaros; el resonar de las cuerdas vocales humanas para producir sonidos inarticulados; todo ello precedió inconscientemente a la experiencia artística. Inventada ya la *Música*, sus reglas fueron síntesis y análisis de una práctica previa puramente intuitiva. Nada aventurado es, por lo mismo, asentar que la improvisación constituyó la primera etapa de la creación musical.

Si de aquellas manifestaciones iniciales saltamos, por encima de los milenios que lo separan de ellas, al Canto Gregoriano, compendio de la sabiduría musical del mundo antiguo, nos será dado encontrar exponentes de la improvisación —ahora ya convertida en arte— en procedimientos de creación musical, como los empleados en las "melodías-tipo" o en las "centonizadas". Es cierto que, para adaptar diferentes textos a una misma melodía o para manejar con tino cierto número de fórmulas melódicas, seleccionándolas, ordenándolas y modificándolas de acuerdo con las exigencias de un texto litúrgico determinado, había que obedecer a reglas preestablecidas; pero ¿no les confiere a esos procedimientos un carácter típico de improvisación su misma versatilidad y el aspecto de "cita" que presentan? Recordemos cómo todas las melodías del repertorio gregoriano primitivo pertenecieron más al dominio de la memoria que al de la escritura.

Nacido el arte polifónico, sus tempranas experiencias hubieron de ser también repentizadas. Y aun sus primeras formas (*organum, fabordón*), parecen traicionar todavía, en su paralelismo, el hecho de constituir meras improvisaciones, siendo el resultado de una "receta" invariable.

El "contrapunto alla mente", el "dechant sur le livre", los "ricercari" italianos y los "tientos" españoles dicen muy a las claras con sus nombres el uso de la improvisación en la polifonía vocal e instrumental de fines de la edad media y del propio siglo XVI. Testimonios explícitos los encontramos en escritores de este siglo, por ejemplo, en Zarlino, quien, en el capítulo 64 de sus "Istitutioni Armoniche", se ocupa en mostrar el modo de agregar a las composiciones a dos voces una tercera *"alla sproveduta...*, elegantemente, como lo suelen hacer a las veces los doctos contrapuntistas". Aunque lo declara "cosa muy difícil y de hombre consumado en la Música". [1]. Los tratadistas españoles de los siglos XVI y XVII, se refieren, a su vez, a la improvisación no vocal sino organística, llamándola "tañer de fantasía" [2].

---

[1] *Le Istitutioni Armoniche del Reverendo M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. In Venezia. MDLXII*, pág. 258.

[2] Examen de oposición al puesto de organista en S. Marcos de Venecia: "Se copia

Pasada la época áurea de los polifonistas e inaugurado el nuevo estilo musical que dio origen a la Opera, cabe citar el testimonio de un contemporáneo, Francisco Algarotti, quien, en su "Saggio sopra l'Opera in musica", dice las siguientes palabras, reportadas por Barbacci [1]:

> Una gran libertad se suele entre nosotros conceder al Músico (el cantante eunuco de aquellos tiempos), máximamente en las arias cantables. Se escriben muy largas y con pocas notas, solamente las guías de la melodía, para que él pueda después suplir a su talento y agregar de su cosecha todo lo que le agrade.

Comentando, añade Barbacci:

> Y aquí debo agregar que esto no solamente acontecía con los cantantes sino también en el arte instrumental; el mismo célebre compositor y violinista Arcángel Corelli, para no citar más que una eminencia, publicó "incompletas" sus sonatas para violín y clave, y los revisores posteriores hubieron de agregar la casi total completación de la línea melódica para presentarlas en una forma aproximada a como se ejecutaban en aquellas épocas: en resumidas cuentas, la improvisación "libre" y "guiada" estaba a la orden del día y no podía considerarse buen músico, cantante o instrumentista, el que no supiera improvisar en todo momento y circunstancia. . .

Esplendor meridiano alcanzaría poco después el arte de la improvisación, con el advenimiento de los grandes compositores ejecutantes. Urge subrayar dos hechos que ocasionaron el florecer de ese arte. Ante todo, el perfeccionamiento y difusión de los instrumentos de teclado, que, con su facilidad de mecanismo, su potencialidad polifónica y su belleza de sonido, brindaron al genio de la improvisación su instrumento "ad hoc". En segundo lugar, la doble personalidad de aquellos corifeos de la repentización, ya que para improvisar hay que tener tan expedita la facultad creadora como los dedos.

APOGEO

Tarea difícil es limitarse a pocos ejemplos, teniendo mil admirables en la historia. Empezaremos por Juan Sebastián Bach. En plena madurez de su genio, legó a la posteridad el testimonio más elocuente de su poder improvisador, en aquel monumento que se llama la "Ofrenda Musical", serie de variaciones o más bien de obras maestras, que fueron la magnífica respuesta de este monarca del arte a aquel artista de la política que se llamó Federico el Grande, cuando éste, teniendo por huésped codiciado y festejado a Bach, le pidió improvisase algo para él. Entonces Juan Sebastián solicitó del rey flautista un tema, sobre el cual desbordó torrentes de habilidad e inspiración. De regreso a su hogar, Bach escribe aquellas improvisaciones y se las envía a Federico, como una "Ofrenda Musical" de su agradecimiento. Hoy, en plena decadencia de aquel arte, casi nos resistimos a creer que hubiera existido alguien capaz de improvisar semejantes joyas de técnica e inspiración.

---

un canto fermo. . . se manda al organista, quien deberá tocarlo añadiéndole las tres partes, de suerte que dicho canto fermo se oiga una vez en el bajo, luego en el tenor, después en el contralto y el soprano, improvisando fugas y no simples acompañamientos". *Manari. Arte della Registrazione.* Roma, 1931, pág. 15.

[1] Rodolfo Barbacci. *Traducción del "Teatro alla Moda", de Benedetto Marcello.* Lima, Perú, 1946, pág. 11.

Haendel fue un digno contemporáneo de Bach. Dice Romain Rolland:

> Escribía de un solo golpe, como si improvisara. Y en verdad, parece haber sido el más grande improvisador de todas las épocas... [1].
>
> Esa costumbre —se podría decir, esa necesidad— de improvisar fue la fuente de sus grandes "Conciertos para Organo". Haendel dirigía en el clavicordio, siguiendo la moda de la época, sus óperas y sus oratorios: acompañaba a los cantantes con un arte maravilloso plegándose a su fantasía, y, cuando el canto se callaba, entregándose a la suya. De esos interludios en el clavicordio, en las óperas, pasó a las fantasías en el órgano, en los intervalos de los oratorios; y el éxito fue tan grande que desde entonces no abandonó esa costumbre. Se puede decir que el público que concurría a las audiciones de los oratorios se sentía mucho más atraído por las improvisaciones de Haendel en el órgano que por los mismos oratorios [2].

El prodigio musical que fue Mozart pasmaba también por sus improvisaciones. A ellas se dedicaba frecuentemente por las noches, a solas con el clavecín. En sus actuaciones públicas hacía gala de esas riquezas atesoradas en la soledad. Tenía catorce años cuando, en Mantua, en 1770, se presenta con un programa tan sorprendente como éste [3]:

> 1º.—Sinfonía de Mozart.
> 2º.—Un concierto para clave, que Mozart ejecuta a primera vista.
> 3º.—Una Sonata para clave, que ejecuta en las mismas condiciones que la pieza anterior, añadiéndole; empero, variaciones y repitiéndola íntegramente en otra tonalidad.
> 4º.—Un aria cuya letra le es entregada y que compone a renglón seguido, cantándola y acompañándose en el clave.
> 5º.—Improvisación de una sonata para clave sobre tema dado.
> 6º.—Improvisación de una severa fuga sobre un tema determinado.
> 7º.—Un trío en el que Mozart improvisa la parte del violín.

¡Qué estupendo habrá sido escuchar a Beethoven de quien sus oyentes llegaron a afirmar que era más conmovedor improvisando que escribiendo! Para los que no tuvimos esa dicha, son de oro las observaciones testimoniales. He aquí las de un conocedor, Czerny, que establece tres tipos de improvisaciones:

> La que tiene la forma de un primer tiempo de sonata o de un final-rondó, con la primera parte construida según las reglas y la segunda parte libérrima, en la cual el maestro desarrolla más ampliamente los temas enunciados en la primera y raramente los combina, animando el todo con pasajes de bravura, de ordinario más arduos que aquellos que se encuentran en sus obras. Después el tipo libre, en forma de variaciones y, por último, el tipo en forma de un género mixto donde, a la manera del *pot-pourri*, un pensamiento sugiere el otro, como en su Fantasía op. 77. Frecuentemente le bastan pocas notas insignificantes para improvisar una obra entera (por ejemplo, el Final de la 3ª sonata en Re mayor, del op. 10): síntomas con los cuales podemos, sin duda, representarnos la especie de esta o aquella de sus improvisaciones [4].

De lo mucho que podría decirse sobre Chopin, a nuestro propósito, tomaremos una anécdota que nos lo presenta como improvisador no al piano sino en el órgano:

---

[1] Romain Rolland. *Haendel*. Ed. de Grandes Biografías. Bs. Ars. pág. 106.
[2] Id. Ibid. pág. 137-8.
[3] Konstantin Gaymar. *Historia del Piano y de sus grandes Maestros*. Ed. Centurión p. 81 y 82.
[4] Ricardo Specht. *Beethoven*. Ed. Suma, p. 114.

El joven (Chopin) era considerado unánimemente como el primer pianista de Varsovia, así como también su mejor organista, siendo muy comentada su actuación en el órgano de la capilla de las Monjas Visitandinas, todos los domingos, durante la misa de las once.

Se cuenta que una mañana, durante el oficio divino, Chopin comenzó después del Ofertorio a preludiar tomando por tema un motivo de la misa del día; acaso se encontraba en ese instante mejor dispuesto que nunca, pues la improvisación se elevó tan mística, tan espiritual, tan hermosa que, instintivamente, el corazón de todos los fieles quedó en suspenso y como fascinado por esa armonía celestial que se desprendía del órgano [1].

Poco sabido es también que Mendelssohn fue un excelente organista. La fortuna de haber sido descubridor y propagador de una buena parte de la obra de Bach le puso en contacto con los tesoros que para el órgano dejó este genio, beneficiándose su habilidad de ejecutante y su talento de improvisador:

En la primera parte del concierto de la noche (19 sept. 1837) —dice un contemporáneo suyo— Félix improvisó en el órgano de la casa consistorial (de Birmingham), provocando la mayor admiración con su modo maravilloso de utilizar el pedal [2].

Desde esa época, durante los últimos diez años de su vida, fueron numerosas y celebradísimas las ocasiones en que Mendelssohn se presentó como organista, dando a conocer principalmente las obras de Bach e improvisando.

Otro eximio organista fue Saint-Saens:

Salido del Conservatorio —dice uno de sus biógrafos— con el primer premio de órgano, Saint-Saens obtuvo en 1853 el órgano de Saint-Marry y, en 1858, el de la Magdalena. Por lo tanto, su renombre como organista sucedió a su reputación de pianista.

Fue sobre todo en el coro de esa parroquia donde sus improvisaciones fueron apreciadas; al menos por los artistas y conocedores [3].

Uno de ellos, Charles M. Widor, asegura cuanto sigue:

Desarrollaba en el órgano los textos del canto sagrado en una forma y un estilo que no desmerecían ni Bach, ni Mozart, ni Mendelssohn. Las dificultades de ejecución no existen para semejante artista; la concepción y la interpretación se elevan al mismo nivel; el trozo escrito no era distinto del trozo improvisado [4].

El propio Saint-Saens confesaba:

Durante los veinte años que desempeñé el cargo de organista de la Magdalena, casi siempre he improvisado, dejándome llevar por mi fantasía; y fué una de las alegrías de mi existencia [5].

Habiendo empezado con Bach, con nadie podríamos cerrar más adecuadamente estas breves acotaciones que con César Franck. Su discípulo ilustre y agradecido, Vincent D'Indy, se expresa de esta suerte:

---

[1] M. Raux Deledicque. *Chopin*. Ed. Suma, p. 34.

[2] S. S. Stratton. *Mendelssohn*. Ed. Schapire, p. 116.

[3] G. Sevriéres. Saint-Saens. Ed. Gr. Biografías, p. 88.

[4] Id. Ibid. p. 88.

[5] Id. Ibid. p. 88.

César Franck tenía, o más bien, era el propio genio de la improvisación, y ningún organista moderno, aún los más renombrados como ejecutantes, podría comparársele, ni de lejos, en ese aspecto. . .— Ya fuese delante de selectos invitados, de sus alumnos o simplemente de los fieles que asistían al oficio (en la iglesia de Sta. Clotilde, de París), las improvisaciones de Franck eran tan profundamente pensadas, tan cuidadas de ejecución las unas como las otras, pues no tocaba el órgano para ser escuchado, sino para cumplir lo mejor posible un deber hacia Dios y su propia conciencia. Y lo que él podía era arte sano, elevado, sublime [1].

DECADENCIA

La improvisación musical, cuyo apogeo va del siglo XVIII al XIX, se encuentra hoy en una evidente y triste decadencia. ¿Qué gran ejecutante o cuál compositor de renombre se atreve a presentarse en público como improvisador? Una única excepción conocemos, la de Marcel Dupré, el célebre organista francés, quien, ante los públicos más exigentes, ¡ha llegado a improvisar una fuga sobre tema dado. . .!

La explicación de este fenómeno de la decadencia del arte de la improvisación musical se debe indiscutiblemente no a que nuestros gustos o aficiones hayan cambiado en materia de música, de manera que venga a ser considerado como *menos serio* ese aspecto del talento musical, pues seguramente un Bach o un Beethoven de nuestros tiempos nada dejarían que desear. No; la razón está precisamente en que ya no tenemos ni un Bach ni un Beethoven. Queremos decir que la doble personalidad de artistas creadores y ejecutantes virtuosos, que fue condición necesaria para que brotase el arte maduro de la improvisación, ha quedado separada y destruída desde hace muchos años.

Cuando se es más ejecutante que compositor, la improvisación se convierte en charlatanería. Ya en la época áurea se dieron muchos charlatanes, por el afán que había de imitar a los Grandes. Significativa es la anécdota de Beethoven compitiendo con Hummel. Después que éste hubo tocado largo tiempo, dio por concluído su turno y cedió el lugar a Beethoven. Este, sin moverse del suyo, tiene una de sus terribles humoradas, al decirle: *"Señor Hummel, ¿cuándo empieza la improvisación?"* Luego se pone al piano y deja anonadado a su contrincante con una de sus geniales repentizaciones.

Esta es la causa de nuestra decadencia: hoy día no hace ya falta, para ser ejecutante, ser compositor; ni ser compositor para ser ejecutante. Hemos entrado a la época de las especializaciones, en que cada quien hace *lo suyo*: tú los tornillos, aquél las tuercas y éste los agujeros. . .

No hay que negar, sin embargo, que, aun poseyendo la habilidad de ejecución y el talento creador se puede estar desprovisto del genio *especial* de los improvisadores. Sucede lo que en la literatura. Hay escritores maravillosos que son una nulidad hablando. Otros, en cambio, como oradores resultan magistrales, en tanto que escribiendo son insoportables. Pocos llegan a satisfacer en ambas actividades. Así en la Música. Unos son incapaces de improvisar un período; pero ello no obsta para que, escribiendo, logren obras admirables. Su trabajo es lento, ponderado. Otros son más grandes, más geniales, improvisando. Llevados del entusiasmo creador, construyen el edificio majestuoso de la belleza, el cual les es imposible de esbozar siquiera apenas quieren fijar en signos sus ideas.

La improvisación es la oratoria de la música. ¿Ya no volveremos

[1] V. D'Indy. *César Franck.* Ed. Calomino, p. 17.

a tener *oradores?* [1]. Hoy por hoy han desaparecido del campo de la música profana. La improvisación se ha refugiado en el templo. Pero, ¿vive ahí o agoniza?...

SI Y NO DE LA IMPROVISACION

La improvisación —hemos dicho— es la oratoria de la música. Será instructivo examinar hasta qué punto es valedero este símil.

Entre los creadores literarios existen dos tipos: el escritor y el orador. Su diferencia más visible consiste en que el primero engendra sus obras, *escribiéndolas,* con lentitud y a pausas; mientras que el segundo lo ha de hacer *diciéndolas,* en un momento dado y de una sola vez. Igual acontece en la creación musical: unos producen sus composiciones y las *escriben,* tras una gestación más o menos larga e intermitente; en tanto que otros en el mismo instante en que las *ejecutan* parecen concebirlas.

La terminología musical está llena de vocablos inexactos, impropios y aun absurdos, que, sin embargo, difícilmente se pueden cambiar: tan poderosa es la rutina que los ha consagrado. Ejemplo típico, el nuestro. *Improvisar* —dice el diccionario— *es hacer las cosas de repente, sin previo estudio.* Nada más lejos de la realidad, tratándose de la improvisación genuinamente artística, pues en ella —como en la oratoria— lo imprevisto tiene mínimo lugar y las cosas, aunque se hagan de repente, no son presentadas sin previo estudio. ¡Con cuánto gusto borraríamos del léxico musical los términos *improvisación, improvisar* e *improvisador,* que han contribuído indudablemente al menosprecio y maltrato de este arte!

El acto admirable de la oratoria es precedido siempre de una doble y concienzuda preparación: preparación remota, o sea la formación larga y compleja que constituye la carrera del orador; preparación próxima, la que antecede a cada pieza oratoria en particular. Refiriéndose a la primera, Cicerón afirmaba que el orador debía merecer previamente los títulos de filósofo, poeta y gran actor; y, tratando de la segunda, distinguía cinco partes en la preparación inmediata de cada discurso, a saber: *invención, disposición, elocución, memoria* y *pronunciación.* ¿Se contentará con menos la oratoria musical?

Marcel Dupré, en su *Tratado de Improvisación al Organo* [2], señala como disciplinas preparatorias al arte del improvisador las siguientes:

Técnica pianística,
Técnica organística,
Canto Gregoriano,
Armonía,
Contrapunto,
Fuga,
Composición o Formas musicales y
Orquestación.

---

[1] "En el futuro, la música regresará a otra forma de libertad que tuvo alguna vez: la improvisación. Claros ejemplos de esto había en el pasado cuando Bach improvisaba al órgano, Mozart y Beethoven al piano. En el tiempo presente, en Java y Bali esa libertad de improvisación en la música es parte de la vida diaria. Cuando nuestra música occidental recobre esta espontánea libertad de improvisar, las dos fases de música que sabemos existen serán como una sola en sentimiento". Stokowski, *Música para todos nosotros.* Cap. II.

[2] Alphonse Leduc, Editeur, Paris.

A las anteriores materias hay que añadir el curso propiamente dicho de *Improvisación,* objeto de su Tratado, al cual dedica ciento treinta y ocho páginas en formato grande.

Semejante programa no peca de exageración. Antes podría ser aumentado que disminuído. Recordemos, ante todo, que el verdadero improvisador ha sido en todo tiempo el resultado de un feliz connubio del talento creador con la habilidad de ejecución. Compositores-ejecutantes fueron todas las grandes figuras de este arte. Lógico es que su formación mire ambos aspectos de esa doble personalidad actuante. Parodiando la definición que Catón hace del orador, convendría resumir la esencia de ese binomio llamando al improvisador *"Vir poeta pulsandi peritus"* [1].

Ahora bien, para adquirir la técnica del órgano, primero hay que poseer la del piano, fragua en que es menester sea forjado quien quiera dominar las dificultades inherentes al manejo de los instrumentos de teclado. Al menos, cinco o seis años de preparación pianística son indispensables. ¿Cómo podrían, de otra suerte, las manos realizar al instante lo que concibe el cerebro? Y aún no basta. A la habilidad manual ha de unirse, en el organista, la de los pies. Una y otra llegarán a ser familiares después de otros cinco o seis años que dura la carrera organística propiamente dicha.

Hemos visto cómo se forma el ejecutante, digamos ahora cómo se prepara el compositor. Armonía, contrapunto, fuga y formas musicales son las cuatro ramas tradicionales de esta especialidad. Sin ellas es punto menos que imposible abordar dignamente la creación musical. Su aprendizaje requiere no menos de seis años.

El canto gregoriano y la orquestación complementan el cuadro, dando —con el primero— una sólida base de cultura y sensibilidad sacro-musical y con la segunda proporcionando un recurso colorístico y expresivo que, adaptado al órgano, recibe el nombre de *Registración.*

Tocante al curso mismo de Improvisación, su duración es de tres a cinco años, según la aplicación y talento del alumno. A título ilustrativo, nos permitimos resumir el programa general de dicho curso, tal como se imparte en la Escuela Superior de Música Sagrada, de Morelia:

I.—Tonalidad y Modalidad.

1.—Fórmulas cadenciales armónicas transportadas a todos los tonos, en modo mayor y menor.

2.—Idem, con elementos más variados y numerosos.

3.—Fórmulas cadenciales melódico-armónicas transportadas a todos los tonos, en modo mayor y menor, con elementos primero sobrios, después ricos.

4.—Modulaciones a todos los tonos, en forma puramente armónica y en forma melódico-armónica. Períodos de 8 compases o más (versillos).

II.—Corrección Armónica.

5.—Realización de Bajos Cifrados, en el teclado.

6.—Selección de Corales de Bach, en estilo melódico-armónico, a realizar con cifras y sin ellas.

---

[1] Damos la significación etimológica de *creador* de belleza a la palabra *poeta.*

III.—Estilo Melódico-Armónico.

7.—Exposición binaria de temas.
8.—Idem, ternaria.
9.—Forma "lied", a tres y a cinco secciones.
10.—El desarrollo temático. La imitación. Desarrollos por imitación íntegra, por aumento, por eliminación. Imitación dialogada. Todo ello en estilo melódico-armónico.
11.—La forma "scherzo", con desarrollo en la sección central.
12.—Aplicación de esa forma a la improvisación de Marchas, Ofertorios, Finales, Pastorales, etc.
13.—Forma "rondo", a 3, 5 y 7 secciones.
14.—La "Variación", ornamental, decorativa, amplificadora.
15.—Forma "sonata".

IV.—El Estilo Melódico-Contrapuntístico.

16.—Periodos a dos partes.
17.—Exposiciones binarias y ternarias.
18.—Desarrollos a dos partes, con iguales procedimientos a los señalados en el número 10.
19.—El Preludio, la Invención a dos partes.
20.—Temas, respuestas y contratemas en la Fuga a dos partes.
21.—Pequeñas Fugas a 2 partes, siguiendo el plan escolástico.
22.—El Trío organístico: Gr. Org. - Pos. - Ped.

V.—La Improvisación Gregoriana.

23.—Aplicación de todo lo anterior a la improvisación en modalidades y con temas gregorianos.

No menos cuidadosa ha de ser la preparación inmediata o próxima. Correspondientes a las cinco partes que componen la del discurso oratorio, podemos puntualizar y comentar brevemente otras tantas en nuestro caso.

I.—*Material temático.*—Concebir con toda claridad el o los temas que se han de exponer y desarrollar, de acuerdo con el carácter de la solemnidad y del momento litúrgicos.

II.—*Plan general.*—Toda composición debe tener su forma y todo tema posee una aptitud especial para ser tratado en determinada forma a preferencia de otra. Hay que determinar cuál forma deberá recibir el material temático concebido. Idéntico estudio acerca de las posibilidades de ser desarrollados que ofrezcan los diversos elementos temáticos. La amplitud, casi siempre exiguamente circunscrita, de los trozos improvisables durante los silencios litúrgicos es de tomar en consideración para el plan general.

III.—*Estilo.*—Aunque la creación del material temático y la disposición del plan general involucran buena parte de lo concerniente a este punto, será todavía oportuno reflexionar acerca de la variedad estilística, para optar por procedimientos preferentemente armónicos o contrapuntísticos, tratamiento a dos o más partes, empleo de un lenguaje arcaico o tradicional o moderno, etc., etc.

IV.—*Memorización.*—Todo lo anterior debe quedar sintéticamente grabado en la memoria, para que ésta nos lleve como de la mano a lo largo de la pieza, sin titubeos ni sorpresas.

V.—*Ejecución.*—Cuanto en las anteriores etapas fue logrado queda ahora a merced del virtuosismo de quien improvisa. La claridad,

prontitud y precisión de sus pies y de sus manos deberán dar cabal exteriorización y realce a la obra concebida, a fin de que la persuasión de su elocuencia mueva al auditorio [1].

Si en el campo profano no hay ya quien se atreva a presentarse públicamente como improvisador, en el eclesiástico sucede lo contrario. No existe un solo organista que no improvise, siquiera sea en pequeña escala, durante esas múltiples ocasiones en que resulta imposible ejecutar completa una pieza escrita. Y forman legión los que se solazan y pavonean "improvisando" a todas horas. En vista de cuanto hemos visto que se necesita para *ser* improvisador, podemos estar seguros de que, cuando alguien se lanza abiertamente a improvisar, o es muy listo o muy tonto...

¿Cuántos de los pseudo-improvisadores pueden demostrar que tienen la preparación remota de los múltiples años de estudio? Se quedarían mudos, si alguien les preguntase, en un momento dado de su ejecución, qué forma están construyendo o siquiera en qué compás están tocando.

Y tan ayunos están de preparación remota como de inmediata. De ellos se puede afirmar lo que alguien dijo agudamente de los malos predicadores: *"Suben al púlpito, sin saber qué van a decir; hablan, sin saber lo que están diciendo; y bajan, sin saber lo que han dicho"*.

En el mejor de los casos su arte se reduce a pura charlatanería. Hacen escalas, arpegios, acordes rebatidos, como si en vez de órgano tuvieran un piano bajo los dedos, se pasean por todos los registros del instrumento, mueven los pies picoteando por el pedal y con ellos todo el cuerpo, etc., etc. ¿Pero exposición de *temas,* desarrollos, forma, plan tonal? Podía arrojarse sobre su efervescente verbosidad la ducha fría de aquel *ex-abrupto* de Beethoven a Hummel: *"Señor X, ¿cuándo empieza la improvisación...?"*.

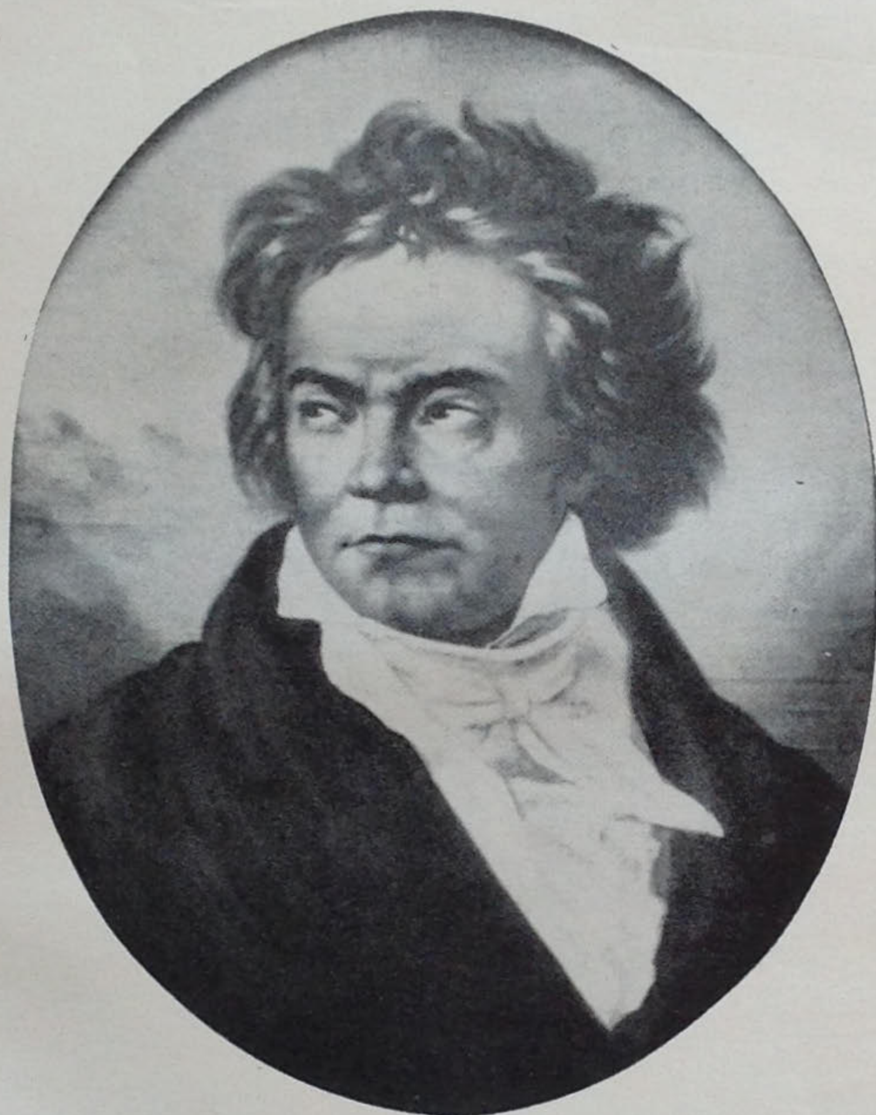
Los casos más comunes, sin embargo, no llegan a tanto. Son esos individuos que se pasan toda una misa manoseando el teclado con un cencerro de acordes vulgares, vulgarmente entrelazados, o ensartando lugares comunes a lugares comunes, queremos decir frasecillas que se les han pegado entre los dedos a fuerza de maltratar su instrumento. Estos no merecen el nombre de charlatanes, porque carecen del brillo de la palabrería hueca. Deben llamarse exponentes del *cantinflismo musical* [2].

¿Cómo remediar tan vergonzosa situación? Porque más valdría que los improvisadores hubiesen desaparecido también de la iglesia, si han de desprestigiar su arte. A nuestro modo de ver, la fórmula salvadora es *abstención y estudio.* Que quienes carecen de preparación se limiten a tocar música impresa y se den prisa en adquirir los conocimientos indispensables para improvisar algún día esos brevísimos trozos que, como paréntesis musicales, es fuerza intercalar aquí y allá en las funciones litúrgicas: los *versillos,* clásica miniatura de la improvisación organística.

---

[1] Este influjo del orador sobre el público es esencial a su arte. Haendel ejercía idéntico dominio con sus improvisaciones al órgano.

[2] *Cantinflas,* cómico mexicano que se ha hecho famoso por una gracia especial: la de hablar mucho y no decir nada.



LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Las grandes sonatas de Beethoven servirán de escala métrica para medir el desarrollo de nuestra inteligencia musical.

BERLIOZ

RITMO

Analogía — Sintaxis — Ortografía

En el principio era el ritmo.

HANS VON BÜLLOW.

ANALOGIA RITMICA

El 2 y el 3 en la música.

EL 2 Y EL 3 EN LA MUSICA

185.—*El ritmo en la música.*—Para los griegos las bellas artes se dividían en dos tríades:

Poesía	*Pintura*
Música	*Escultura*
Danza	*Arquitectura*

Artes del tiempo y del movimiento llamaron los griegos a las tres primeras, porque su modo de presentarse es sucesivo: primero escuchamos un sonido, oímos una sílaba, vemos un movimiento, y después los otros. *Artes del espacio y del reposo,* a las demás, porque ocupando una parte de él manejan materias inertes (mármol, tela, etc.).

Sólo la danza participa de las propiedades de ambos grupos.

Para unas y otras existe una misma ley, emanada de su común esencia, la belleza. Dicha ley es el orden, la proporción, que en las artes del espacio y del reposo dícese *simetría* y en las del tiempo y del movimiento se llama *ritmo.*

Estando regidas la poesía, la música y la danza por el mismo principio ordenador que es el ritmo, los griegos las calificaban globalmente de "artes musicales".

186.—*La unidad rítmica.*—El fin inmediato del ritmo es ordenar movimientos, por eso lo definieron los antiguos como "el orden en los movimientos"; mas realizándose éstos en el tiempo, se sigue que el ritmo ordena *duraciones.* Ahora bien, para ordenar tales duraciones hace falta precisarlas, para precisarlas es fuerza medirlas y para medirlas habemos menester de una unidad.

No sabríamos cómo medir el agua, el suelo o el azúcar, si no conociésemos lo que es litro, metro y kilo.

La unidad rítmica en nuestra música es indicada por el denominador de los compases y representada por una de las siete figuras conocidas:

x/1 x/2 x/4 x/8 x/16 x/32 x/64

187.—*Base de todas las combinaciones rítmicas.* Para que pueda existir el ritmo, es necesaria —entre otras cosas— la multiplicidad de elementos capaces de ser ordenados. Un solo tiempo-unidad (*tiempo primo* o primero) no sería capaz de orden alguno. Por un fenómeno que podemos explicarnos suficientemente, el ritmo tiene como base de todas sus innumerables combinaciones el **2** y el **3**, o sea, la agrupación *binaria* o *ternaria.* Esas dos combinaciones rigen todos los aspectos rítmicos, del más elemental al más complejo, de la primera agrupación hasta el edificio magnífico de la forma.

La música griega, la gregoriana y la polifónica tienen idéntica base en su constitución rítmica respectiva. No podríamos detenernos a demostrarlo.

188.—*Explicación.*—Bastan unas cuantas observaciones para entender por qué, para la mente humana, todo fenómeno rítmico está presidido por esa hegemonía del **2** y del **3**.

Ante todo, dentro del organismo nuestro hay un continuo movimiento, un incesante transformarse, un ritmo múltiple que sólo interrumpe la muerte. De ese ritmo vital, la principal manifestación es la del movimiento del torrente sanguíneo impulsado por el corazón. Este admirable órgano ordena sus movimientos dentro de aquellos dos grupos fundamentales: **2/3**. Si representáramos con signos musicales una revolución cardíaca, tendríamos el siguiente esquema en que coexisten ambos ritmos:



En el orden de las ideas también encontramos el **2/3**. Nuestro entendimiento está habituado a un dualismo universal: idea del bien y del mal, de la belleza y de la fealdad, de lo fuerte y de lo débil. En la naturaleza: fenómenos del día y de la noche, del calor y del frío, etc., etc. Pero, además, sabemos distinguir el término medio y preferirlo muchas veces: ni avaro ni manirroto sino prudentemente generoso, ni gigante ni enano sino de regular estatura, ni temperatura glacial ni tropical sino un clima templado.

¿Qué tiene de raro que el ritmo artístico (creación humana) refleje en su predilección por el **2** y el **3** una de las características más relevantes de la mentalidad del hombre?

189.—*Las figuras rítmicas.*—La unidad en el ritmo de nuestra música puede adicionarse o dividirse. Una y otra cosa se realizan de modo *binario o ternario.*

Suponiendo la negra como unidad, tenemos estas posibilidades de adición:

Adiciones binarias:



Adiciones ternarias:



Igual juego binario y ternario existe en las subdivisiones:

Subdivisiones binarias:



Subdivisiones ternarias:



190.—*Los compases.*—Estos tienen como prototipos el de **2** y el de **3** tiempos:

2/x **3/x**

Todos los demás (llamados compuestos) se clasifican en *binarios o ternarios,* según que sus tiempos se adicionen de **2** en **2** o de **3** en **3**, sin que importe la especie de figura (denominador) que entre en cada uno de esos tiempos:

Compases binarios: **2/x**, **4/x**, **8/x** (duplos).

Compases ternarios: **3/x**, **6/x**, **9/x**, **12/x** (múltiplos).

Esta clasificación explica la diferencia entre algunos compases que, a primera vista, parecerían iguales.

¿En qué se distinguen, por ejemplo, el **3/2** del **6/4**? Aparentemente se equivaldrían, puesto que utilizan el mismo número y especie de figuras:



La diferencia es ésta:

1).—Que en el **3/2** la negra no es unidad sino mitad de la unidad, en tanto que en el **6/4** sí lo es.

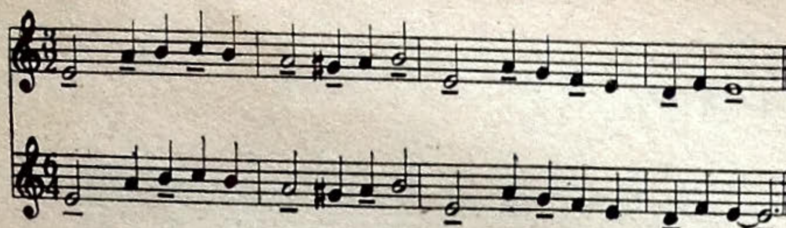
2)—En consecuencia, en el primer compás, las negras se agrupan de **2** en **2**:



mientras que en el segundo constituyen grupos de **3**:



Si empleando el **6/4** el ritmo de las unidades dejara de ser ternario para convertirse en binario, dicho compás sería una ociosa redundancia pues en nada se diferenciaría del **3/2** en el cual también se agrupa binariamente la negra. Mas entendida su diferencia esencial, el ritmo de una música se afecta profundamente tratándose de un compás o de otro, ya que de lo binario pasamos a lo ternario:



A propósito de compases binarios y ternarios, no conviene confundir la *naturaleza* binaria o ternaria de ellos con el *modo de marcarlos.* El **6/8** es un compás ternario, puesto que sus unidades se agrupan de **3** en **3**; pero cuando su movimiento es rápido suele llevarse a **2**, sin que por esto cambie de naturaleza.

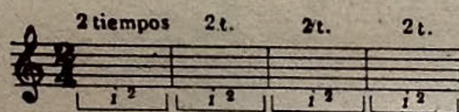
191.—*Periodología.*—Las unidades elementales de la forma son:

1)—El inciso, (i).
2)—El miembro de frase, (m).
3)—La frase, (f).
4)—El período. (p).

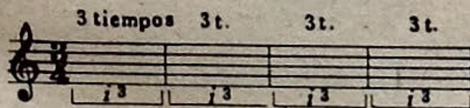
Su clasificación primaria la reciben precisamente según el aspecto binario o ternario que ofrezcan:

Incisos:

Binarios (i^2), si el compás que llenan es binario:

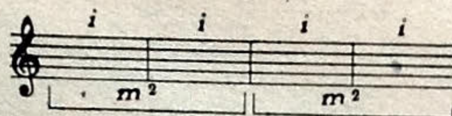


Ternarios (i^3), si ese compás lo es:

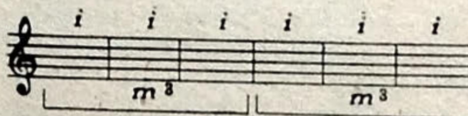


Miembros de frase:

Binarios (m^2), si están formados de **2** incisos:



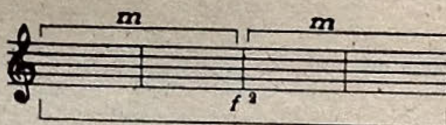
Ternarios (m^3), si de **3**:



Cuando una frase está compuesta de **2** elementos, éstos pueden justamente llamarse "medias frases"; pero cuando lo está de **3**, su denominación exacta debería ser la de "tercios de frase". De aquí que prefiramos la nomenclatura de *miembros de frase,* igualmente buena para ambos casos.

Frases:

Binarias (f^2), si está compuesta de **2** miembros:



Ternarias (f^3), si de **3**;



Períodos:

Binarios (p^2), cuando están formados por **2** frases:

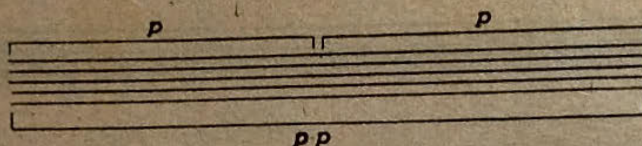


Ternarios (p^3), cuando por **3**:

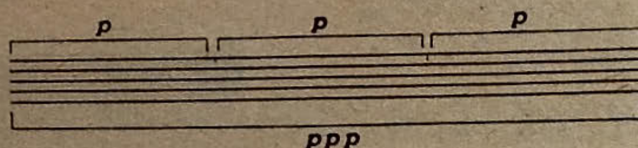


Períodos dobles y triples:

Cuando se agrupan **2** (*PP*):



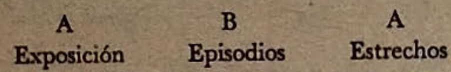
o **3** (*PPP*):



192.—*Exposiciones temáticas.*—Las ideas principales de una composición se llaman *temas.* Estos suelen presentarse de dos maneras: constituídos por **2** ó por **3** partes, de donde resultan exposiciones *binarias y ternarias.* A su tiempo serán estudiadas pormenorizadamente (273-8).

193.—*Formas.*—Llegando a la unidad máxima, que reúne dentro de sí a todas las demás, queremos decir, a la obra musical hecha y derecha, encontramos que todas sus formas o maneras de organizarse obedecen a aquella ley del **2** y del **3** que hemos venido estudiando, pues se pueden reducir todas las grandes estructuras musicales a las dos categorías de *binarias y ternarias*:

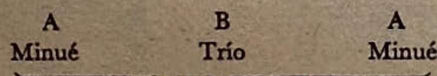
La Fuga es ternaria:



La Suité es binaria:



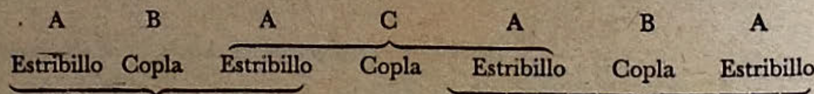
El Minué es ternario:



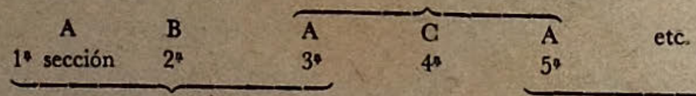
La Variación es ternaria:

Su Tema y por lo tanto cada una de sus variaciones tiene esta forma: *a — b — a.*

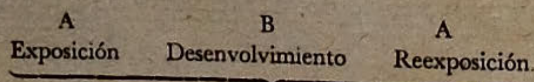
El Rondó es ternario:



El Lied es ternario:



La Sonata es ternaria:





Franz Schubert
(1797-1828)

Como el pájaro en el aire, él vivió en la música y cantó las canciones más celestiales.

Lizst

SINTAXIS RITMICA

1) *Las leyes del ritmo.*

2) *Polirritmia.*

3) *La Composición rítmica.*

LAS LEYES DEL RITMO

194.—*Movimiento y reposo.*—Antes que Dios crease el universo, no existían ni el tiempo ni el movimiento. Estos aparecieron cuando la Mano Divina echó a girar el primer átomo, encendió el primer astro, hizo palpitar la primera célula. Desde ese momento fué posible "la medida del movimiento según un antes y un después", o sea, el tiempo.

Mas he aquí que todo lo que se mueve está condenado fatalmente a dejar de moverse alguna vez. De todo cuanto vive en la creación podemos decir: "Te mueves, luego vives". Y, a excepción del alma humana, de todo podemos agregar: "Vives, luego has de morir". El movimiento es señal de vida y augurio de muerte. Sólo de la Vida Increada se pudo cantar:

> *Rerum, Deus, tenax vigor,*
> *Immotus in te permanens.*
>
> (¡Oh Dios, enérgico conservador del mundo, que en Ti mismo inmutable permaneces!).

Movimiento y reposo son una de las leyes esenciales del ritmo, y tiene aplicaciones tangibles en la composición musical: *las cadencias.* Estas son el necesario reposo al movimiento necesario que hace surgir de la nada la obra musical. Sus tres aspectos son otros tantos órdenes de reposos.

En la *cadencia armónica* trátase de acordes que poseen la virtud de proporcionarnos una sensación de descanso transitorio o definitivo (69).

En la *cadencia melódica* es el concluir sobre la fundamental o sobre otra de las cuerdas acordales lo que hace más o menos sensible el reposo de una voz.

En la *cadencia rítmica* los medios conducentes a un efecto semejante hay que buscarlos en la cesación del movimiento, mediante la *prolongación* mayor o menor de las figuras musicales o la *interrupción* que operan los silencios. Cuando esos tres órdenes de reposos se verifican simultáneamente, incrementan mutuamente sus respectivos valores. Y así es casi siempre.

Sólo en las cadencias intermedias, a fin de conferir más cohesión al conjunto, se da el caso de que habiendo reposo armónico, el ritmo y la melodía continúen moviéndose.

195.—*Cesuras masculinas y femeninas.*—Los sonidos sin el ritmo caerían por tierra como cuerpo sin vida. Por otra parte, el ritmo desligado de toda realización concreta es algo intrascendente y casi imposible de existir. Ritmo y *materia ritmizable* constituyen, pues, una unidad indestructible. Por ello nuestra ejemplificación perdería su razón de ser, si la redujésemos a fríos esquemas de figuras rítmicas. Apliquemos, más bien, cuanto se ha dicho a propósito del principio "movimiento-reposo" a la unidad musical más pequeña: el motivo.

Es éste un pequeño organismo musical animado ya por esa doble ley. Sus sonidos iniciales rompen la inercia sonora, echan a caminar, recorren la extensión del motivo y van a descansar en los sonidos finales. Ese reposo puede ser más o menos largo y coincidir con el primer tiempo del *compás musical* (tesis):



Beethoven.—Sonata op. 49, Nº 2, Minué.

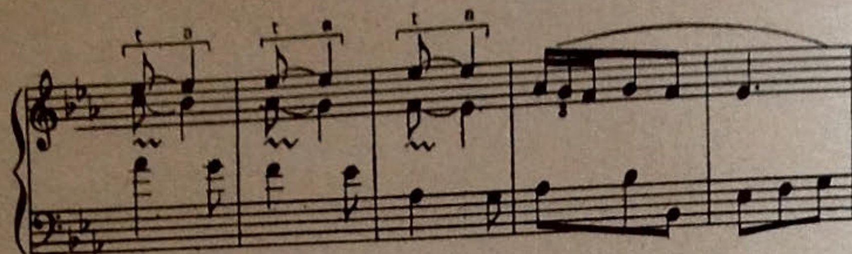
O verificarse en otro momento (arsis):



Beethoven.—Sonata op. 2, Nº 3, Adagio.

Las terminaciones téticas suelen llamarse *cesuras masculinas* y dase el calificativo de *femeninas* a las ársicas.

Aun en el caso extremo de los motivos que sólo tienen *un sonido*, se dan esas dos fases. En el ejemplo citado de Scarlatti, el motivo monocordal tiene tesis y arsis, o sea, (bajo el aspecto que estamos estudiando) principio y fin:



Scarlatti.—Sonata 4.

196.—*Cadencias rítmicas.*—La conclusión masculina o femenina de una frase, período u obra tiene mucha importancia bajo el aspecto del efecto causado, ya que la terminación masculina es mucho más concluyente y vigorosa que la femenina:

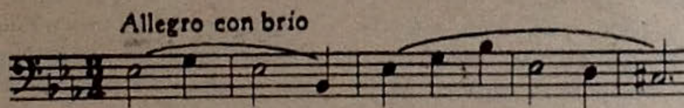


Mendelssohn.—Canción sin palabras, op. 30, Nº 3.

En el *cursus* literario latino había un especialísimo cuidado por la conclusión de los períodos para que fuesen armoniosos rítmicamente. En el Gregoriano hay idéntica preocupación, visible en las leyes que rigen las cadencias ya sean *tónicas* o *cursivas*. De ese arte heredó nuestra música —al través de la polifonía— el refinamiento cadencial, llevado a su extremo por "los modernos".

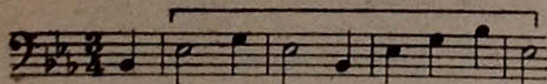
Esta doble posibilidad es una fuente de variedad a la cual recurre el compositor para obviar la monotonía resultante del empleo exclusivo de un solo tipo de cesura.

197.—*¿Movimiento único del ritmo?*—Riemann (*Les elements de l'esthétique musical*, chap. XI) sostiene (y con él otros teóricos) que el movimiento rítmico procede necesariamente del arsis a la tesis. He aquí un ejemplo clásico de ritmo empezado en tesis:



Beethoven.—III Sinfonía.

Según Riemann este motivo debe *entenderse* así:



¿Qué pensar de semejante teoría?

Creemos que se trata de una confusión de términos, nacida del hecho de llamar arsis al inicio de todo movimiento y tesis a su conclusión. Claro que entendido así, todo ritmo empieza —y no puede sino empezar— en arsis. Es una verdad de Perogrullo, como sería decir: todo principio es principio. Pero para los griegos la ecuación no era:

arsis = empezar; *tesis* = acabar.

Sino algo muy distinto:

arsis = levantar; *tesis* = apoyar.

Esas eran las dos partes del "pie" rítmico, derivadas de los dos movimientos del andar.

Que todo movimiento musical deba empezar "levantando" es una arbitrariedad de los tratadistas, no sólo sin precedentes en la teoría tradi-

cional griega, sino desmentida en todo tiempo por los compositores, los poetas y los danzarines. El ritmo musical (como el arte todo) es producto del hombre y no de la naturaleza. Y el hombre demuestra su dominio *haciendo* (creación) lo que le place y *acostumbrando* (tradición, cultura) a los demás a sus hallazgos. Si fuera verdad la teoría del *arsis inicial*, ¿no sería aplicable también a la poesía y a la danza, ya que por ser algo esencial al ritmo valdría para todas las artes rítmicas? A nadie se le ha ocurrido, sin embargo, el decir que jamás es lícito empezar un verso así:

toma, toma,

sino que por fuerza ha de decirse:

(ma) toma, toma...

Hecho innegable es que los griegos conocieron y practicaron dos maneras de empezar un ritmo: arsis-tesis, tesis-arsis, por lo cual clasificaban los pies en ascendentes y descendentes. El *yambo* se iniciaba por el arsis:

◡ —

El *troqueo*, al revés, por la tesis:

— ◡

Los pies ascendentes equivaldrían al motivo con cesura masculina. Los descendentes, al de cesura femenina.

Conviene distinguir estas tres cosas: el *ritmo*, la medida o *compás* y el *motivo* o ritmo hecho música. El primero sólo puede empezar empezando...; pero a eso no se llama arsis. El segundo empieza siempre en el tiempo número 1, antes del cual suele ponerse la barra divisoria. El tercero puede empezar donde cuadre al compositor.

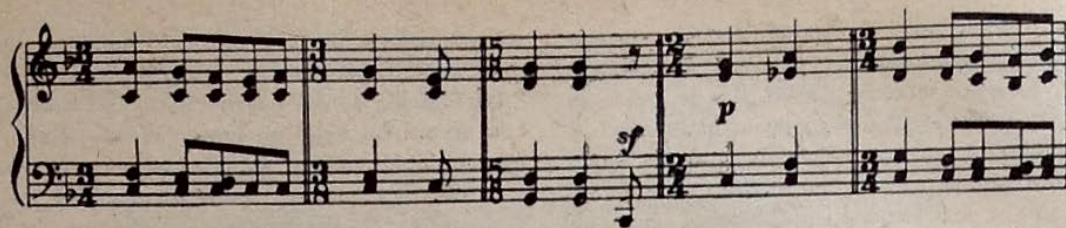
Argumentan los defensores de la teoría impugnada, que en el fondo mismo de los fenómenos físicos de movimiento está la prioridad del "alzar" sobre el "apoyar". Para que una pelota rebote, debemos primero lanzarla. Para marchar, hay que levantar antes un pie. Cuando el director señala el principio de un motivo como el de la III Sinfonía de Beethoven (197), necesariamente ha de marcar antes un tiempo arriba. Todos estos ejemplos pueden ser empleados como espada de dos filos, porque el director también tendrá que marcar un tiempo abajo cuando haya de dirigir un trozo que empiece arriba; pero ello no es sino por una razón de índole práctica: la necesidad de prevenir a los ejecutantes con "un tiempo al aire" que muestre la velocidad que llevará la pieza a interpretar. Tampoco demuestra nada el ejemplo de la marcha del hombre, pues para poder levantar un pie es necesario antes que tenga apoyado el otro. La pelota misma, antes de ser lanzada estuvo apoyada sobre alguna superficie. Filosóficamente podría demostrarse tal vez que la tesis es primero que el arsis, pues si al movimiento se le da el nombre de arsis y al reposo el de tesis, diremos: el principio de todo movimiento es un reposo o apoyo. ¿No dijo Arquímedes: *Da mihi ubi consistam, caelum terramque movebor?...*

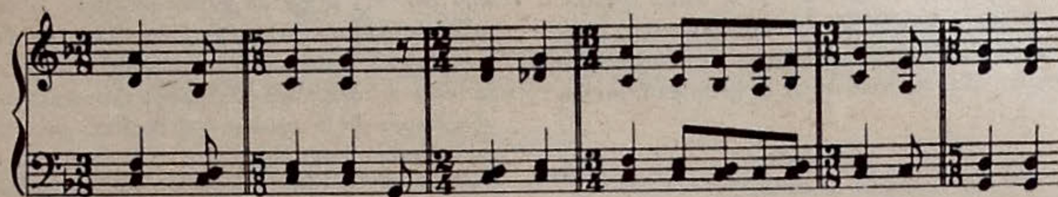
198.—*Simetría y contraste.*—En otro momento hicimos hincapié en que la repetición es una fuente de placer musical (166). Ello puede ser comprobado una vez más dentro de los fenómenos rítmicos. A las veces los compositores suelen deleitarse con la reiteración de cierta fórmula rítmica. Examínense los Preludios I, II, V, VI, XXII del "Clave bien temperado" de Bach. (Vol. I).

Una insistencia llevada hasta la obsesión es característica de cierta música contemporánea, particularmente de inspiración folklórica.

Este gusto por la repetición tiene su origen en la necesidad de simetría, de orden, que parece inherente al concepto mismo de ritmo. Una combinación de figuras puede parecernos de lo más irregular y absurdo; mas apenas esa fórmula es repetida, cobra sentido, se torna agradable. ¿Por qué? Porque la repetición ha creado una simetría que interesa a la inteligencia, al par que halaga el oído:

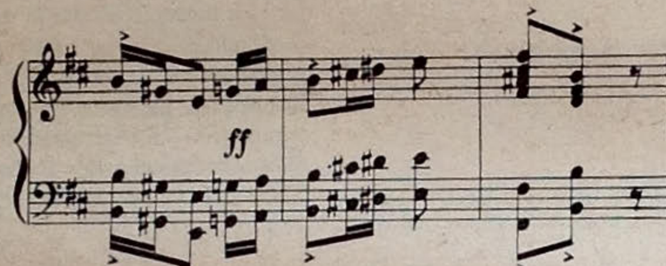






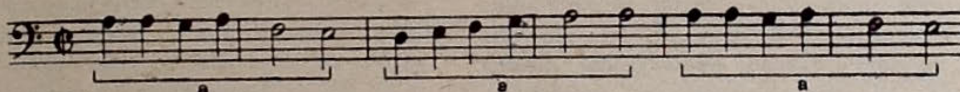
Bela Bartok.—Mikrokosmos, 126.

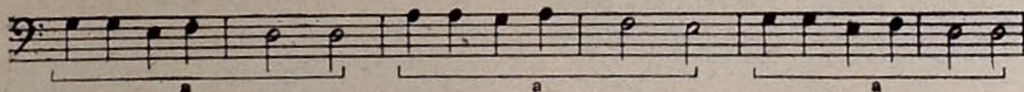




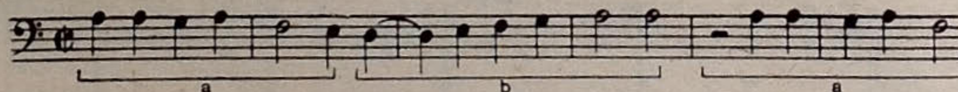
Meyerbeer.—"Roberto el Diablo", Vals Infernal.

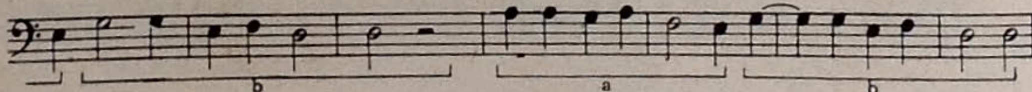
La simetría rítmica crea *unidad,* pero conspira contra la *variedad* que debe poseer una obra de arte en todos sus aspectos. De aquí que los compositores alternen de ordinario elementos simétricos con elementos contrastantes, particularmente cuando la calidad rítmica de un motivo dado carece del interés que haría agradable su reiteración inmediata. ¡Cómo resultaría vulgar el ritmo de esta melodía, si fuera simétrico del todo!





¡Y cuánto gana tal como lo pensó su autor!





Cancionero de Upsala.—"Ríu, ríu, chíu".

199.—*Tendencia a la síntesis.*—A la manera como los sonidos que componen la célula que llamamos motivo vienen a la vida gracias al poder del ritmo que los anima y agrupa, así esos motivos, por virtud del mismo elemento, son organizados en núcleos binarios o ternarios tendientes a constituir unidades de orden superior que a su vez estructuran otras cada vez mayores, hasta llegar así a integrar esas arquitecturas sonoras que llamamos *formas.* Sólo entonces, cuando el último sonido de una obra se ha extinguido, termina la misión del ritmo, misión de unificación, de síntesis.

Lección 46ª

POLIRRITMIA

200.—*Simultaneidad rítmica.*—Desde la invención de las superposiciones armónicas, la música es esencialmente polifónica. Trátese de obras indoctas o de las más refinadas, el empleo simultáneo de sonidos diferentes en altura y en nombre es, por decirlo así, indispensable. Consideraríase inacabada una composición si, a más de su melodía principal, no se le diese un acompañamiento sencillo o complejo, armónico o contrapuntístico. Consecuencia de ello es que también nos hayamos habituado a la *polirritmia,* ya que la pluralidad de voces trae consigo la de ritmos simultáneos.

201.—*Homorritmia.*—Con esta palabra podríase designar la superposición más simple de ritmos simultáneos, consistente en repetir en los ritmos de las voces acompañantes el ritmo de la melodía. La reiteración de una fórmula rítmica mediante la homorritmia confiere un énfasis extraordinario a la idea musical, puesto que elimina todo otro elemento que pudiera distraer la atención del oyente:



Beethoven.—Sonata op. 13, 1er. tiempo.

202.—*Polirritmia a 2 elementos.*—Pero cuando al ritmo de la línea principal se le acompaña con una combinación diferente de figuras, tiénese la polirritmia. En ella cabe distinguir, como en los fenómenos armónicos, casos de *consonancia* y casos de *asonancia* rítmica.

203.—*Polirritmia consonante.*—El ritmo principal no es repetido por el acompañante; pero los elementos de éste poseen una interna correspondencia con los de aquél, de suerte que lo subrayan. Podrá tener el acompañamiento figuras de igual duración que la melodía o de mayor o menor duración; mas en el fondo coinciden los apoyos del compás y el reposo de las cadencias:



Mozart.—Sonata en Re.

Para percibir mejor la afinidad de estos ritmos consonantes, háganse oír, desprovistos de sonido, mediante simples ruidos producidos sobre una mesa al "tocarlos" en ella como si se tratara de ejecutarlos al teclado:

Andante
Mano derecha
Mano izquierda

Con tal que coincidan en los tiempos fuertes o apoyados del compás y en la agrupación binaria o ternaria de esos tiempos según la naturaleza del mismo (meollo de la consonancia rítmica), cualquiera combinación de figuras es buena, en términos generales: redonda contra blancas, blancas contra negras, negras contra redondas o contra corcheas, etc., etc.

204.—*Polirritmia-asonante.* Se tiene cuando:

1)—O los ritmos no coinciden en los tiempos apoyados, lo cual es típico de la síncopa,

2)—O la agrupación binaria o ternaria del compás en que está escrita la melodía es contrariada por la introducción en el acompañamiento de la agrupación opuesta, lo cual equivale a introducir un compás esencialmente distinto al que gráficamente se expresa al principio de la obra.

El primer caso fue practicado ampliamente por los Clásicos:

Bach.—Clave bien temperado, Vol. I, Preludio Nº 28.

Casi podría decirse que, salvo esta "disonancia" rítmica, en el estilo de ellos todo es "consonante".

Los románticos experimentaron las primeras posibilidades del segundo. Chopin compuso varias combinaciones como la siguiente:

Allegro agitato.

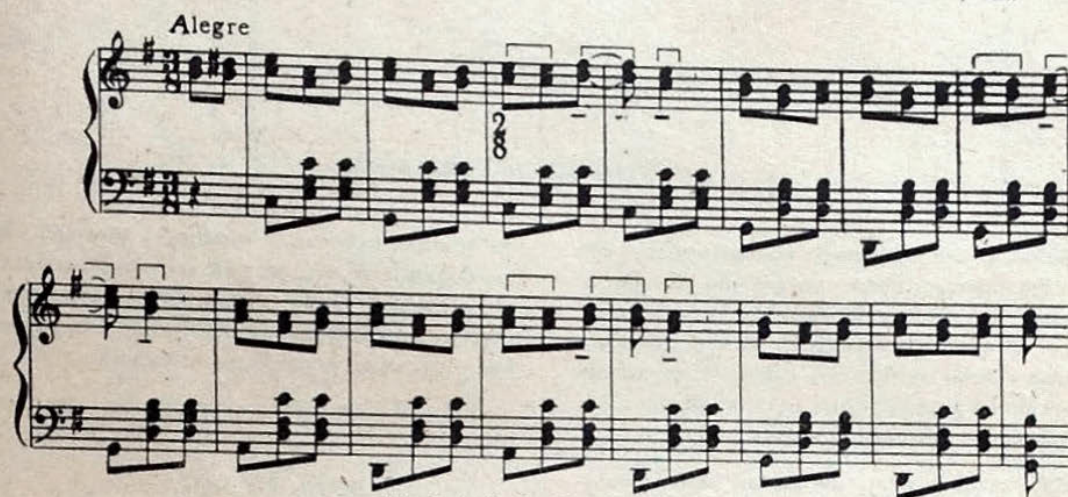
Chopin.—Fantasía.—Impromptu, op. 66.

Este es el conocido polirritmo del Vals "Sobre las Olas" del mexicano Juventino Rosas:



Juventino Rosas.—"Sobre las Olas", Vals.

Y este otro tomado del folklore mexicano:



"Los Inditos", Son Chamula (México).

Pero han sido sobre todo los contemporáneos quienes han explotado los auténticos polirritmos. (331).

205.—*Polirritmia a 3 y más elementos.*—A medida que aumenta el número de las partes, voces o instrumentos que intervienen en una obra, aumenta la posibilidad de simultaneidades rítmicas contrastantes. Una Fuga de Bach a 5 voces, una Sinfonía de Shostakovitch o un conjunto instrumental vernáculo como el siguiente:

Allegretto pesante

Vozes

Palmas

Tambú

Chocalho

Pandeiro

Caxambú Bombo

Slomnisky.—Musica in Latin America.

proporcionan material abundantísimo para ejercitar el análisis de polirritmos consonantes o disonantes.

206.—*Simetría en la Polirritmia.*—Haciendo caso omiso de los contrastes o similitudes que puedan existir entre las diversas líneas rítmicas que con su simultaneidad constituyen la polirritmia, preocúpanse los compositores al crear cada una de esas líneas, por conferirles la indispensable unidad y variedad, movimiento y reposo de que se habló en artículos anteriores (198). Por otra parte, una simple ojeada a las composiciones basta para notar la preponderancia de ciertas figuras rítmicas que aun gráficamente constituyen como la base de la escritura de toda una obra o pasaje.

Lección 47ª

LA COMPOSICION RITMICA

207.—*A una sola parte.*—Construyamos con las solas figuras rítmicas un período sencillo de 8 compases, claramente divisible en dos frases que, a su vez, se subdividirán en dos miembros binarios. Dicha construcción deberá tener en consideración las leyes del ritmo antes estudiadas (unidad-variedad, movimiento-reposo, etc.).

208.—*A dos partes.*—Se pasará luego a construir otro período de iguales características, sólo que realizado por una polirritmia a 2 partes, practicando las combinaciones consonantes o asonantes.

209.—*A tres y más partes.*—Para practicar este tipo de polirritmia, utilícense diversos objetos sonoros de uso escolar o doméstico: lápices, llaveros, vasos de vidrio, chasquido de los dedos, frotamiento del suelo con la suela de los zapatos, golpear sobre una mesa con el puño de la mano, pequeña campana, etc., etc. De esa suerte se logrará individualizar y distinguir las diversas partes rítmicas.

210.—*Características sonoras.*—El empleo de esos "percutores" debe ser prevenido por el estudio de las características sonoras y de ejecución de cada uno de ellos. Convendrá distinguir y separar en categorías los objetos que producen ruidos agudos y los que los producen graves; estudiar las diversas maneras de percutirlos, la velocidad máxima a que es posible hacerlos sonar, los matices agógicos y dinámicos que son capaces de producir, etc., etc. De tal estudio resultarán observaciones preciosas para el empleo de tales objetos, preparándose el oído para el examen de las verdaderas percusiones orquestales.

211.—*Agrupamiento.*—Agrupados, por ejemplo, en:

agudos y graves,
brillantes y sordos,
ágiles y tardos,

es fácil echar mano a una u otra de esas características, según la imaginación del alumno.

212.—*Apoyarse o contrastarse* son los recursos principales de esos grupos previamente establecidos. Los instrumentos que son afines, usados simultáneamente, refuerzan su característica común; dialogando entre sí, crean una escala de matices del mismo tipo. Los de carácter contrastante pueden, ante todo, dialogar vivamente con los de tipo contrario o establecer entre sí gamas del mismo color.

213.—*Tejido rítmico.*—Los diversos ritmos simultáneos deben tener precisamente ese objeto: reforzarse unos a otros o contrastarse. Un instrumento de sonoridad débil, v. gr., o se emplea solo o se le *encaja* en los resquicios o hendiduras que dejan libres los ritmos de los instrumentos más ruidosos. Estúdiese el siguiente ejemplo:

Moderato

Vasos golpeados con lápiz.

Botellas golpeadas con objeto metálico.

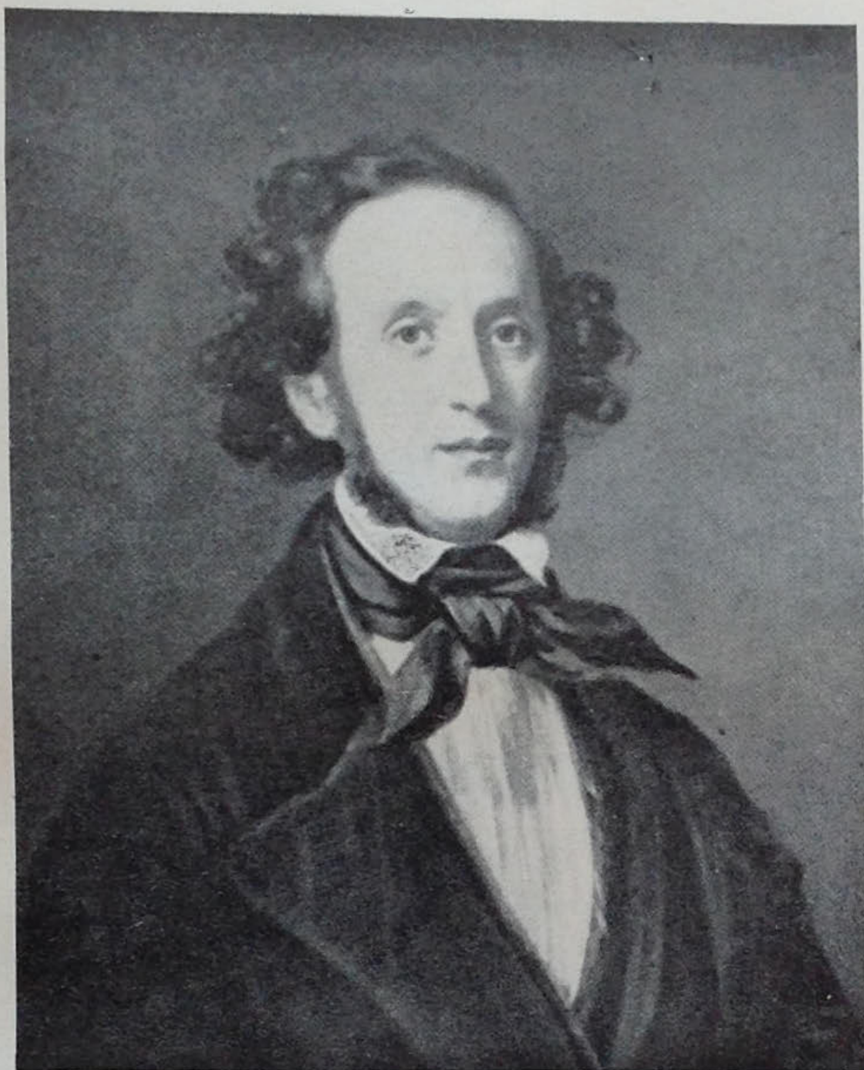
Mesa golpeada con la mano empuñada.

Lápiz golpeado sobre mesa.

Llavero sacudido.

mf p p mf f mf p p mf sf sf sf sf sf

* Lección siguiente en la pág. 213.



Felix Mendelssohn
(1809-1847)

El más límpido de los maestros.

Schumann

ORTOGRAFIA RITMICA

Compás e idea musical.

COMPAS E IDEA MUSICAL

183.—*Facilitar la lectura* es la única razón que justifica la discordancia entre compás gráfico y compás musical o motivo. Esta práctica de los clásicos encierra importantes enseñanzas.

Cuando contrariamos *continuamente* las dimensiones del compás gráfico, empleando motivos más grandes o más pequeños que él, debemos cambiar el primitivo compás por otro que corresponda a la estructura del *motivo predominante*, pues es la música la que impone el compás. De otro modo sería como si persistiésemos en escribir una poesía que procede por decasílabos:

Mexicanos, al grito de guerra,

en versos más cortos:

Mexicanos,
al grito
de guerra,
el acero
aprestad
y el bridón;
y retiemble
en su centro
la tierra,
al sonoro
rugir
del cañón.

Por idéntica razón, si el contraste rítmico entre motivos pequeños y grandes, entre binarios y ternarios, se erige en sistema, vamos a dar al *ritmo libre*, de la poesía versificada pasamos a la prosa, de la música medida al canto gregoriano; y entonces debemos tener la franqueza de abolir los compases, como lo han hecho algunos contemporáneos.

Hagamos cambios de compás cuando resulte de ello una facilidad evidente de lectura o cuando fuere absurdo lo contrario, pues si ellos no tienen más objeto que manifestar una pedante rebeldía contra aquel signo rítmico, dichos cambios no demuestran a la postre sino una mayor esclavitud al primer tiempo del compás, es decir, al compás mismo.

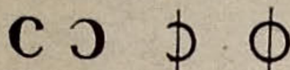
184.—*Otras consideraciones* que determinan el empleo de un compás en vez de otro:

1º—Los poetas saben bien que a cierta clase de composiciones, como la Oda, el Soneto, el Himno, el Epigrama, el Madrigal, la Letrilla, la Comedia o el Drama, corresponden tales y cuales metros. También los músicos tienen compases especiales para estas o aquellas piezas. Citemos algunas, indicando los compases que tradicionalmente les convienen:

Minué (Scherzo) — **3/4** (**3/8**)
Gavota — **4/4** (**2/2**)
Vals — **3/4**
Giga — **6/8**, **3/8**
Sarabanda — **3/4**
Courante — **6/4**
Passepied — **3/8**, **3/4**
Rigaudon — **4/4**
Chaconne — **3/4**
Pavana — **4/4**
Mazurka — **3/4**
Marcha — **4/4**, **2/2**
Tiroliana — **3/4**
Polka — **2/4**
Tarantella — **6/8**
Fandango — **6/8**
Polonesa — **3/4**
Escocesa — **2/4**
Bolero — **3/4**
Habanera — **2/4**

2ª—El carácter de la música parece anunciarse en el compás elegido. Para una música juguetona, compases pequeños; para otra grave, compases largos. Entendido todo ello, "cum granu salis".

3ª—Hay compases "antiguos"



y compases más (**5/8**, **7/4**, **7/8**, **12/32**) o menos (**3/4**, **6/8**) modernos. Muchas veces se puede deducir con sólo mirarlos la época a que pertenece o quiere evocar una música.

4ª—Frecuentemente el compás está en relación con la velocidad de la pieza. Los antiguos (que raras veces indicaban con palabras el movimiento de la música) emplean —pongamos por caso— un **3/2**, cuando dicho movimiento debe ser tan lento como fácilmente puede imaginarse viendo en cada tiempo una blanca:



Bach.—Clave bien temperado, Vol. I, Preludio 8.

o un **3/8** cuando se quería significar cierta velocidad, con el hecho de tener como unidad la corchea:



Bach.—Clave bien temperado, Vol. I, Fuga 11.

También hoy día se sigue ese criterio, y así vemos preferir un **5/8** a un **5/4** sólo para hacer ver, con la pura escritura, que el movimiento ha de ser "como de corcheas" del usual compasillo en movimiento moderado:



Tcherepnine.—Bagatelas.

En suma, aunque *todo ello es relativo* y nunca la última razón, se puede afirmar que, en los compases, la variedad de las figuras representadas por los denominadores obedece a cierta necesidad de expresar por medio de fracciones más o menos pequeñas de la unidad abstracta (redonda) una velocidad abstracta.

5ª—Esa necesidad de facilitar la lectura, que según hemos visto, justifica la irregularidad en el empleo de los compases, aconseja el uso de aquellos que tienen mayor número de tiempos y figuras más pequeñas como unidad, cuando éstas van a ser utilizadas en el motivo y de una manera constante en toda la pieza:



Beethoven.—Sonata op. 111, Arietta, var. 3.

Se trata de una verdadera subdivisión que tiene por objeto obligar al análisis y desmenuzamiento del ritmo. En efecto, el ejemplo anterior, escrito en **12/32**, podía haber sido puesto en **3/8**.

Por el contrario, otras veces esa misma facilidad de lectura pide que se divida un motivo en varios compases de movimiento muy rápido, como en los *Scherzi* de las sinfonías beethovenianas donde la indicación "ritmo di due battute", "ritmo di tre" indica la utilización de "compases-tiempos".

* Lección siguiente en la pág. 137.

De cómo un mudo
no puede enseñar a hablar

EL SOFISMA

Uno de los escándalos de este mundo que menos fundamento tienen es el que sufren por ahí algunos, cuando ven al compositor servirse del piano para el acto supremo de la creación musical.

Pensando con Schumann "que un mudo no puede enseñar a hablar", paréceles que se hace confesión pública de incapacidad esencial, *teniendo* que recurrir al instrumento en demanda de inspiración.

Lo ideal, para los escandalizados, sería un compositor que, sin otro auxilio que el de la pluma y el papel, echase al mundo sus criaturas musicales.

Siendo este uno de los sofismas que suelen inquietar a los "aspirantes", vale la pena divertirnos en dar caza al fantasma.

LA MUSICA ES PARA SER OIDA

En el arte del compositor hay dos factores principales: la técnica y la inspiración. La técnica se aprende por medio de las reglas; la inspiración es incapaz de ser enseñada. Ella viene de lo Alto, en menor o mayor grado: buen gusto, personalidad, originalidad, genio. A las veces, baja de modo súbito, como una chispa; en ocasiones, tras prolongada lucha, semejante a la que Jacob tuvo que librar con el Angel para conseguir que lo bendijera...

La selección de los medios técnicos y —sobre todo— el discernimiento de lo bello hacen necesariamente titubear al compositor. Beethoven tardaba años en atrapar el tema ideal, ese mismo que en sus composiciones se nos antoja de una espontaneidad evidente; díganlo sus cuadernos de apuntes [1]. Chopin sufría mil tormentos antes de decidirse a escribir las ideas que brotaban de su cerebro [2]. Mendelssohn no acababa de hacer enmiendas a sus obras, ni aún después de la ejecución definitiva —"post festum", como solía decir [3]. Franck dura toda una vida gestando su única Sinfonía [4].

Ahora bien, ese trabajo de selección, de prueba y contraprueba, lo han realizado los creadores músicos no únicamente con ayuda del lápiz y el papel, o de la goma (*stylum vertere*) sino, sobre todo, del *juicio auditivo*, facilitado por el instrumento de teclas, polifónico por excelencia, capaz de presentarnos no sólo una línea sonora sino múltiples y simultáneas.

A la verdad, el piano ha sido el instrumento favorito de los com-

---

[1] *Curso de Composición Musical.*—V. D'Indy, Vol. II, p. 240.
[2] *Chopin.*—M. Raux Deledicque.—Ed. Suma, p. 331.
[3] *Mendelssohn.*—S. S. Stratton. Ed. Schapire, p. 166.
[4] *César Franck.*—M. Emmanuel. Ed. Laurens, p. 13.

positores. Mozart [1], Beethoven [2], Franck [3], Debussy [4], Chopin [5] y la inmensa mayoría han compuesto a su vera. Berlioz, que no tocaba sino la guitarra y la flauta, siempre se quejó amargamente de esa laguna habida en su formación, de esa falta de conocimiento práctico del piano, que tantas fatigas le hubiera ahorrado en su trabajo de compositor [6].

El piano es el escritorio del compositor, en el que *elabora, desenvuelve* las ideas surgidas bajo el estímulo de un paseo a campo traviesa (Beethoven), de una reunión elegante (Chopin), del hechizo de los colores, las sedas y los perfumes (Wagner), de la contemplación cristiana (Franck), en suma, de los diversos excitantes que suelen hacer reaccionar respectivamente a cada escritor. Si se realizaran los sueños del compositor, éste tendría a su disposición no sólo un piano, sino juntamente un cuarteto, un coro, una orquesta; porque él sabe bien que *sólo oyendo sus producciones puede conocer sus errores y sus aciertos.*

El piano no enseña ni enseñará nunca a componer; pero es excelente para *comprobar* lo ideado, antes de escribirlo. El compositor imagina (pongamos por caso) un enlace armónico, una combinación temática; pues bien, en vez de escribirlos inmediatamente, primero los toca y, si están bien, los escribe; si no, imagina y prueba otra cosa.

> Beethoven escribía a su noble discípulo, el Archiduque Rodolfo, en julio 1º de 1823: "Continúe V. A. Imperial anotando brevemente, para ejercitarse, cuantas ideas se le ocurran en el piano. No sólo se estimula la imaginación, robusteciéndose, sino que se aprende a retener instantáneamente las ideas más fugitivas".

Es el piano como una paleta provista de todos los colores; y así como al pintor no le basta con imaginar una combinación colorística, sino que necesita probarla, para que su ojo pueda juzgar; de igual suerte el compositor, teniendo en el piano, bajo sus dedos, todos los sonidos musicales posibles de utilizar, suena, en vía de prueba, la combinación imaginada y la somete al juicio de su oído. Exigirle que escriba sin probar, sería casi como exigirle al pintor que pintase *sin ver;* podrá ser posible, pero no necesario ni conveniente.

DE TAL PALO TAL ASTILLA

Cuando se compone al piano, la música va de la mente al instrumento, no del instrumento a la mente. A un cabeza-dura, el piano es incapaz de ablandarlo; y el que tiene talento creador no se lo debe de seguro a la familiaridad con las teclas blancas y negras.

Pongamos tres individuos al piano: un ignorante, un aficionado y un compositor verdadero. Si la música que se compone al instrumento naciera de éste, los tres escribirían la misma cosa. Y no es así. ¿Por qué?

Precisamente porque los tres son guiados no por los dedos sino por la cabeza, ni es el instrumento quien los aconseja sino su respectivo y desigual cerebro.

El primero tratará de "sacar" un sonsonete popular; el segundo

---

[1] *Epistolario.*—Ed. Pentagrama, p. 210.
[2] *Beethoven.*—R. Specht. Ed. Summa, p. 62.
[3] *César Franck.*—V. D'Indy. Ed. Calomino, p. 62.
[4] *Debussy.*—F. Lockspeiser. Ed. Shapire, p. 30.
[5] *Chopin.*—Id. Ibid.
[6] *Berlioz.*—Guy de Pourtalés.—Ed. Gallimard, p. 30. *La Educación Musical.*—A. Lavignac. Ed. Gili, p. 207-239.

quizás invente una melodía y le busque su acompañamiento, acordándose de tal o cual danza, de tal o cual canción; el tercero, en cambio, buscará en su corazón y en su cabeza el tema querido, la armonía soñada, la solución del problema que se ha propuesto; y *casi simultáneamente* sus manos tratarán de esbozar lo ideado, proponiéndolo al oído, para que éste juzgue si la realización no ha sido inferior a la idea y si, por consiguiente, *vale la pena de ser escrita.*

Supongamos ahora que, en un momento dado, aquellos tres individuos, por capricho o casualidad, dejen caer al azar sus dedos sobre el teclado y produzcan así un giro melódico, una combinación armónica o un ritmo desusados, peregrinos, al parecer estrambóticos. He aquí que cada uno reaccionará de modo diferente porque, aun en ese caso, *ninguno prescinde de su cabeza.* El ignorante se mostrará indiferente, no parará mientes en lo acaecido, ni lo relacionará siquiera con la música. El aficionado se reirá de la contingencia, juzgándola un disparate. El compositor verdadero, por el contrario, posiblemente se interese en aquel incidente: repetirá conscientemente lo que los dedos hallaron a ciegas, considerará sus probabilidades de utilización y acabará por emitir sobre él un juicio que, a las veces, descubre en aquel experimento fortuito una "trovata", un hallazgo original y aun precioso.

> Escribió Wagner en sus Memorias: "la llegada del piano prometido por los Erard me sumió en casi una melancolía pues comprobé de pronto qué áfono instrumento era el Breitkopf & Haertel, de que hasta entonces me había servido. El nuevo piano acariciaba deliciosamente mi sentido musical, y al inaugurarlo con una improvisación, di sin esfuerzo con los suaves acordes de la escena nocturna del segundo acto de *Tristán.* Y comencé su composición a principios de mayo (1858)" [1].

OIR SIN OIR

Si usted no es sordo, bastará que se le cante cuatro o cinco veces "La Cucaracha" para que la sepa de memoria. Pero, una vez que la haya pescado, ya no tendrá necesidad de que nadie se la cante, ni siquiera usted mismo: le bastará con *acordarse* de ella. Allí estará de nuevo "La Cucaracha", *oyéndose sin ser oída.*

¿Cómo es posible esto? Merced al viaje hecho por la música del exterior al interior de la persona: del aire al oído, del oído al cerebro y a la memoria. Esta memoria musical, *capaz de hacernos imaginar que oímos,* es justamente llamada *oído interno.* Podemos, pues, definir éste como la facultad de representarnos interiormente los sonidos. Enseñan los filósofos que nada puede llegar a nuestro intelecto si no es por medio de los sentidos. En efecto, usted no podría recordar en su interior "La Cucaracha", si antes no la hubiera oído; ningún músico podría ejecutar el intervalo más sencillo, si antes no lo hubiera escuchado; y un sordo de nacimiento es incapaz de imaginar cualquier sonido, ya que está privado del oído externo.

¿A qué viene todo esto? A prevenir la objeción más fuerte: la que se podría hacer con Beethoven, componiendo muchas de sus obras geniales en plena sordera. Empero, nos cuentan sus biógrafos [2] que, cuando el mal empezó a agravarse, Beethoven usaba una varilla, que colocaba entre sus dientes y las cuerdas del piano. ¿No es claro que sentía la necesidad de comprobar auditivamente lo que iba escribien-

---

[1] R. Wagner, *Mi Vida.* Ed. Lauro, pág. 454.
[2] *Beethoven.*—R. Rolland. Ed. Hachette, p. 31.

do? Porque —ya lo dijimos— es un hecho que Beethoven componía al piano. Pero suponiendo que ello no signifique sino la terrible avidez de oír que experimentaba aquel gran desventurado, el haber sido capaz de componer sin oír demuestra solamente que era tal la perfección de su *oído interno* (formado en múltiples experiencias de su extraordinariamente fino oído externo), que podía prescindir de este último; quiere decir que era tal el dominio de su técnica y la riqueza de su experiencia musical que sabía de antemano (*lo imaginaba*) cómo sonaría todo el material armónico, melódico, rítmico y orquestal que utilizaba. Creemos, en fin, que el milagro de Beethoven sordo sólo se explica precisamente por haber formado su oído externo en el piano y en los demás instrumentos que tantas y tantas veces conoció de un modo sensorial. Y aseguramos, sin temor a serle irrespetuosos, que *si Beethoven hubiese sido sordo de nacimiento,* no nos hubiera legado ni una mala tonadilla.

CONSEJO A QUIEN LO HA MENESTER

¿Significa lo anterior que sólo Beethoven puede darse el lujo de componer sin probar? No, amigo mío. Ya conocerás por esos andurriales algunos escritores que se jactan de poseer por virtud lo que el gran Sordo tuvo por necesidad. Verás que las más de las veces dan a luz obras insípidas y pedantes. Pero si alguna vez, como Beethoven, te ves en necesidad de hacerlo, ensaya tú también el componer sin auxilio del oído externo: así conocerás el grado de desenvolvimiento de tu oído interior.

Notarás que, en el estilo tradicional, debido a que sus combinaciones armónicas y contrapuntísticas nos son harto conocidas, se suele tener seguridad del resultado. En el estilo moderno también, *hasta donde tu experiencia alcance.* Pero, en tratándose de algo más nuevo, *no oído,* nuestro sentido interno viene naturalmente a ser nulo, no hay experiencia previa y carecerás, por lo mismo, de toda seguridad, *hasta tanto que no venga en tu socorro el oído externo.*

Lo mismo sucede cuando leemos una partitura. Si pertenece al estilo clásico, podemos imaginar con absoluta fidelidad su efecto auditivo. Pero ¿quién podrá decir otro tanto cuando tiene entre manos una obra moderna desconocida...?

Si alguno viniere, pues, a inquietarte con el clásico sofisma, retuércele bonitamente el argumento, diciendo:

"Señor mío, si el piano pudiera enseñar a componer, sería el caso de llamar timador (ya no sólo inepto) al que nos quisiere hacer pasar por propias las creaciones hechas en realidad por el instrumento; pero si —como dijo Schumann— [1] *un mudo no puede enseñar a hablar, quare conturbas me?*".

---

[1] El mismo Schumann servíase del piano para la composición. Cuando Clara, la gran pianista su esposa, estaba por partir hacia Copenhague, en marzo de 1842, Roberto la decía, escribiendo en el Diario íntimo de ambos: "¡Que Dios te haga volver a mí con felicidad! Mientras tanto velaré sobre nuestra pequeña hijita. La separación me ha hecho sentir de nuevo la irregular anomalía de nuestra situación. ¿Deberé yo descuidar mi talento para servirte de custodio en tus viajes? Tú, por tu parte, ¿será necesario que no utilices tu talento por el hecho de estar yo encadenado a mi revista (su famosa *Nueva Revista Musical*) *y mi piano?"*—Eugenia Schumann. *Schumann.* Ed. Suma, B. Aires, página 304.

ESTILO

Una cualidad superior de la obra de arte: la que permite sobrevivir: una especie de valor eterno.

SOTILLON.

SUMARIO

1) *Monodia acompañada del 1600.*

2) *Bajo de Alberti.*

3) *Derivados del B/A.*

4) *Estilo e instrumento.*

5) *Mutua influencia de los elementos musicales.*

MONODIA ACOMPAÑADA DEL 1600

221.—*El estilo de los primeros armonistas.*— Los compositores del siglo XVII, cansados de las combinaciones contrapuntísticas, encauzaron su inspiración hacia una forma más sencilla, que concentraba la inventiva melódica en una sola línea y su ropaje en el acompañamiento al órgano, al clave o al laúd mediante simples acordes que constituían la base o fondo armónico de aquella melodía, acompañamiento que por ser obligado llamóse *Bajo Continuo* y por estar estenografiado en una sola línea provista de cifras decíase también *Bajo Cifrado.* Aquellos compositores fueron los primeros "armonistas" que identificaron y manejaron directamente los acordes, dando a la música un sentido vertical. Ese su ingenuo procedimiento nos valdrá para armonizar nuestros primeros ensayos melódicos.

222.—*Ejecución del Bajo Continuo.*—Compuesta una melodía conforme a las indicaciones hechas en la lección 48ª, determinado el "buen bajo" que ha de servirle de acompañamiento, basta ejecutar en un instrumento la realización de ese B/C y cantar o tocar simultáneamente en otro la melodía para tener un espécimen de Monodia acompañada del 1600:

Ejemplo de alumno.

Hemos substituído el antiguo cifrado por el propuesto en este tratado. Tampoco entramos en pormenores acerca del modo como realizaban el cifrado los acompañantes de la época, no siendo necesario a nuestro propósito sino lo esencial del procedimiento.

Con un pequeño retoque rítmico, a la usanza del s. XVII, mejorará notablemente nuestro ejercicio:

BAJO DE ALBERTI

223.—*Deficiencia del B/C* como lo practicaban en el s. XVII era el estar limitado al solo acompañamiento, necesitándose una voz u otro instrumento para ejecutar la melodía. El deseo de tener ambas cosas en el teclado tenía que hacerse sentir, aunque de pronto pareciera complicado lograrlo. Constituyó una verdadera "trovata" (si bien hoy nos parece un "huevo de Colón") el procedimiento difundido por el cantante y compositor Domenico Alberti (-1740), consistente en asignar a la mano derecha la melodía y a la izquierda el acompañamiento, que presentaba los acordes del antiguo B/C en fórmulas quebradas o arpegiadas:



224.—*Otras ventajas del bajo de Alberti* eran:

1)—*La prolongación de la sonoridad* de los acordes por el recurso de tocarlos disueltos, hechos "atmósfera" (en contraposición a la sequedad y poca duración que tenían en el clave cuando eran ejecutados en bloque).

2)—*El movimiento* que imprimían al estático acorde del Continuo las figuras rítmicas de valor corto.

225.—*Fórmulas del B/A*.—El éxito extraordinario del B/A fue tal que perduró hasta muy entrado el s. XIX, siendo adoptado por los más grandes compositores, quienes naturalmente lo perfeccionaron, haciéndole cobrar mil formas. He aquí, por ejemplo, las que recurren en las Sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven:

Fórmulas zigzagueantes.—A 3 notas reales:

Haydn. **Haydn.** **Mozart.**

Mozart. **Beethoven.**

A 4:

Beethoven. **Beethoven.**

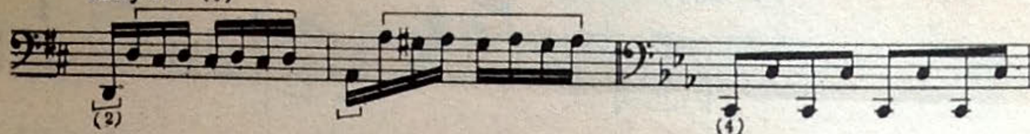
A 2:

Haydn. **Haydn.**

Mozart. **Mozart.**

A 1:

Haydn. (3)

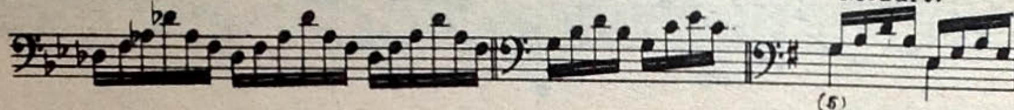


Mozart.

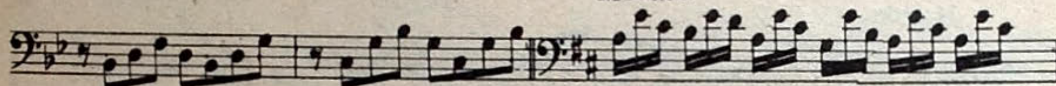


Fórmulas rotativas:

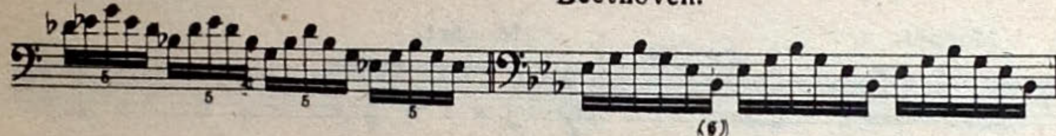
Haydn. Mozart. Mozart.



Mozart. Mozart.



Beethoven. Beethoven.

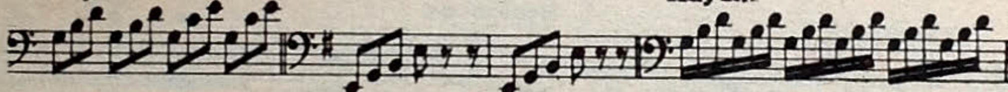


Beethoven. Beethoven. Beethoven.



Fórmulas ascendentes:

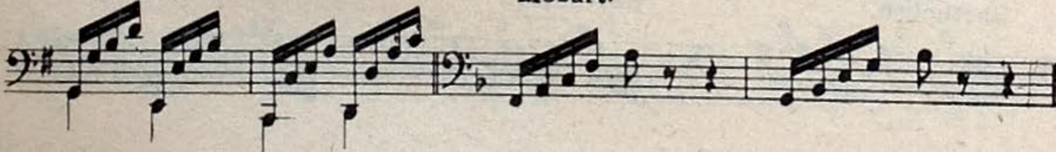
Haydn. Haydn.



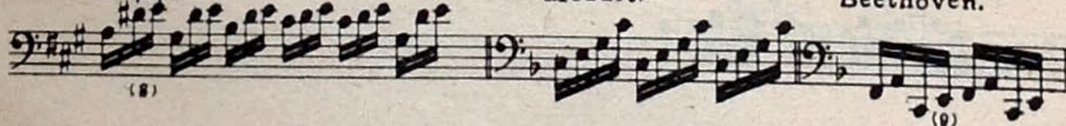
Haydn. Mozart.



Mozart. Mozart.



Mozart. Mozart. Beethoven.

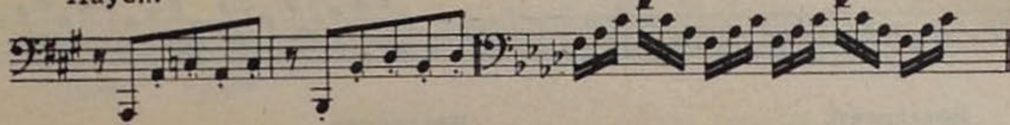


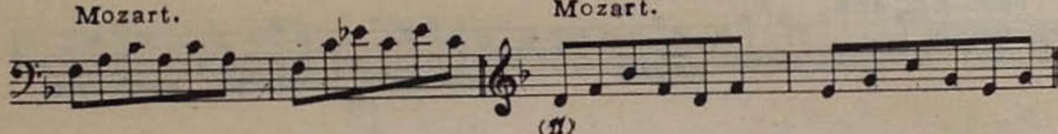


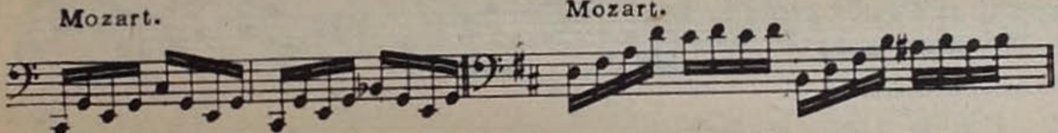


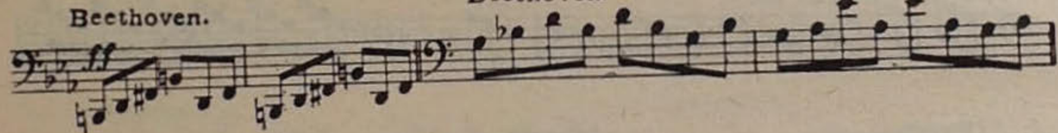


Fórmulas mixtas:

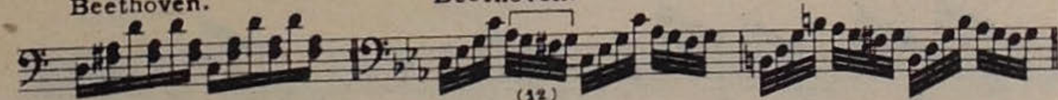


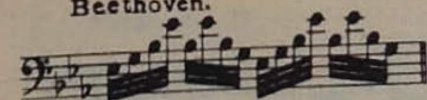












Beethoven.

Beethoven.

Beethoven.

Beethoven.

Beethoven.

Beethoven.

Beethoven.

Cuando la melodía pasaba a la mano izquierda, las fórmulas de Alberti eran idóneas para presentarse en las partes superiores:

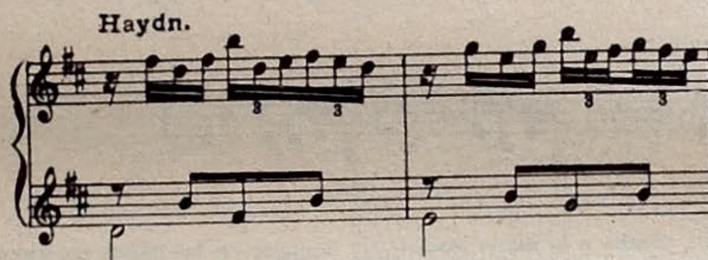
Haydn. 13

Mozart.





Aun en partes intermedias llenaban excelentemente su función:







Beethoven.

Beethoven.

226.—*Vestigios del B/C.*—El repetir acordes y notas rebotándolos —único expediente para "mover" los acordes en el Continuo— fue conservado y desenvuelto durante la época del B/A:

Haydn.

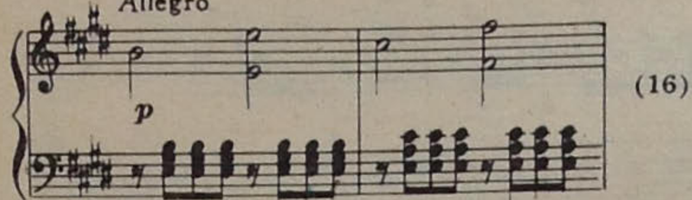
Haydn.

Mozart.

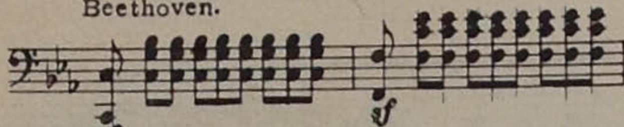
Beethoven.

15

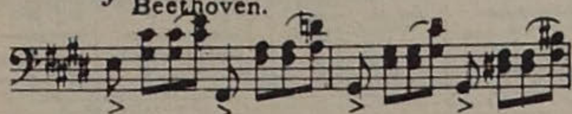
Beethoven.
Allegro



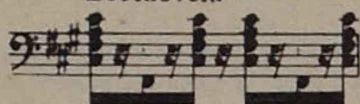
Beethoven.



Beethoven.



Beethoven.

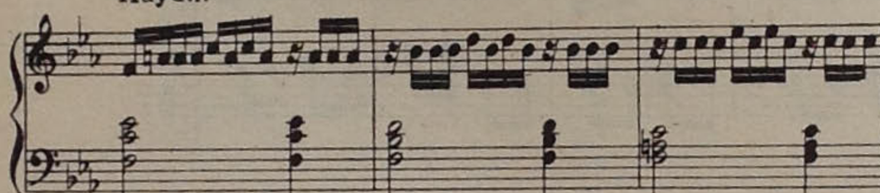


(17)

Beethoven.



Haydn.



Haydn.



Haydn.



Mozart.





[1] Introducción del "bordado" en el B/A.

[2] La repetición de la nota del Bajo en su 8ª grave o aguda tiene por objeto subrayarlo.

[3] "Bordado" repetido a la manera del trino.

[4] Alternar la 8ª de un sonido, en vez de repetirlo, es una manera muy eficaz de dar movimiento a esa cuerda del acorde.

[5] La nota tenida pone de relieve el Bajo de la armonía.

[6] El primer sonido de la fórmula es el verdadero Bajo, y no el último aunque sea el más grave.

[7] Introducción de la "apoyatura" en el B/A.

[8] Especie de "apoyatura".

[9] Idem.

[10] Verdadera "apoyatura".

[11] A las veces, la parte del Bajo ocupa una tesitura muy alta y se escribe en llave de sol.

[12] "Apoyatura" y después bordado inferior.

[13] Poquísimos casos de fórmulas de B/A en la parte superior es dable encontrar en Haydn y casi todos son breves y de poco relieve. En Mozart son empleadas francamente y en Beethoven con abundancia.

[14] El primer sonido de ambas fórmulas simultáneas debe ser analizado como una duplicación, del soprano en la mano derecha y del bajo en la izquierda, duplicación que como todas tiene por objeto subrayar una línea. No se crea, pues, que son "octavas inadvertidas"...

[15] Aquí también el bajo es duplicado, resultando así "octavas".

[16] Duplicación en la mano derecha de la melodía.

[17] Fórmula que había de hacer fortuna en la literatura pianística posterior a Beethoven.

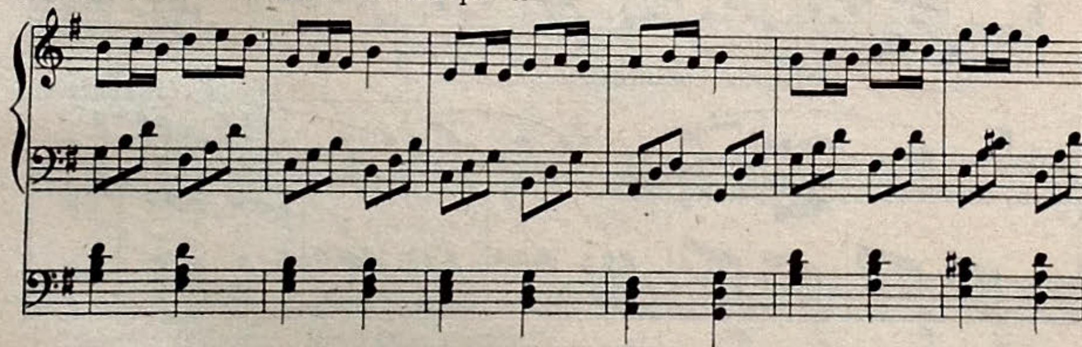
227.—*B/A y ortografía armónica.*—Para emplear el B/A en nuestros pequeños ejercicios de composición, tengamos en cuenta:

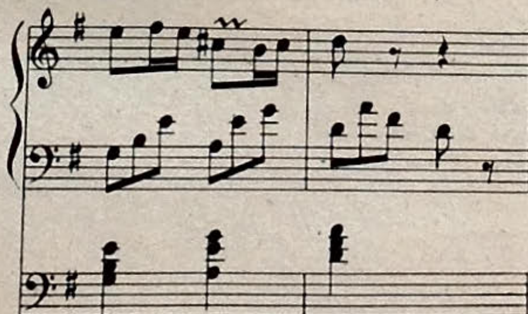
1)—Escogida la fórmula, estudiar su estructura, como lo hacíamos en los Preludios Rítmicos (86, etc.), a fin de que nos sea fácil aplicarla a todos los acordes.

2)—La posición cerrada para los acordes que arpegea el B/A es la más cómoda a la mano; pero aun la posición abierta puede ser buena, si se presenta con cierta habilidad:



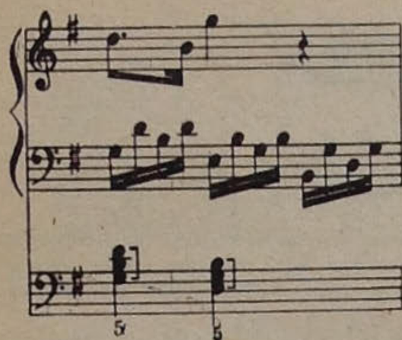
3)—A las veces la posición de los acordes, su encadenamiento y las relaciones que guarda con la melodía son meticulosamente cuidados por el compositor, como si se tratara de una realización a 3 ó 4 partes:



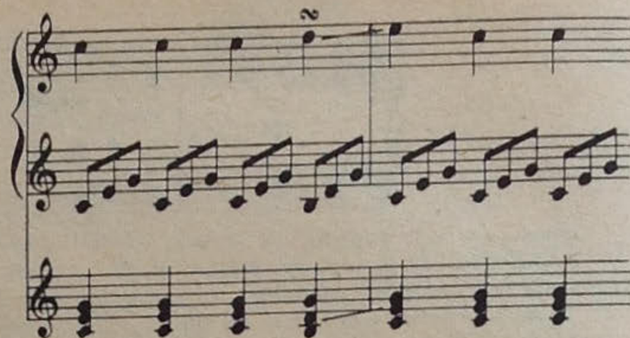


Beethoven.—Sonata, op. 79, vivace.

Pero en otras no se advierte ese cuidado:



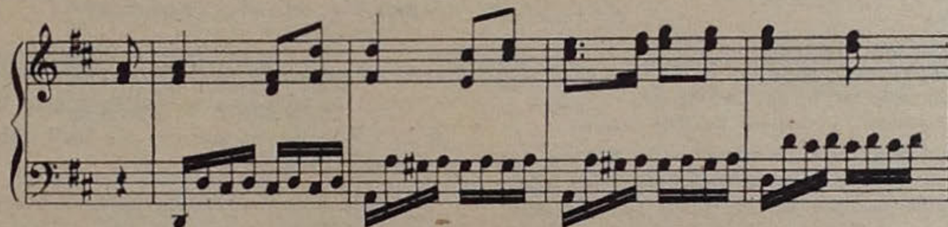
Mozart.



Haydn.—Sonata 5. Allegro con brío.

¿Hay algo que ponga siempre a salvo el compositor? Sí: la corrección del *plan armónico* y de las relaciones entre la melodía y la nota del "buen bajo", que es generalmente la más grave de la fórmula.

4)—Cuando ésta no contiene sino 2 ó 1 de las notas del acorde, éste suele ser completado por una tercera o cuarta voz que interviene esporádicamente:



Haydn.—Sonata 7, Finale.

5)—La fórmula escogida se mantiene generalmente durante todo un pasaje. Una nueva fórmula puede aparecer al iniciar otra parte, pasaje o articulación periodal. El siguiente ejemplo es bastanto raro, pero tiene en cuenta lo anterior:



Mozart.—Sonata en Re, Andantino con espressione.

El ejemplo citado, con su última parte de acompañamiento hecha a la manera del Continuo, es típico por el empleo cadencial de este recurso.

• Lección siguiente en la pág. 30.

DERIVADOS DEL B/A

292.—*Esencia del B/A.*—En substancia el B/A es una manera de presentar los sonidos acordales no en forma simultánea sino sucesiva, mediante una fórmula rítmica que inventa el compositor, fórmula basada en las notas reales de la armonía, mezcladas o no con notas accidentales.

293.—*El desenvolvimiento extraordinario de la técnica pianística* por obra de los compositores románticos determinó un incremento extraordinario de las fórmulas de acompañamiento, que, sin embargo, deben considerarse como derivadas del B/A pues no son sino procedimientos muy ingeniosos de dar ritmo a los bloques acordales.

He aquí una pequeña cantidad de fórmulas:

Lento sostenuto. **Op. 55, Nº 2.**

Chopin.—Nocturno Nº 16.

Chopin.—Nocturno Nº 7.

sempre legato

Chopin.—Nocturno Nº 8.

Andantino. *dolce*

Chopin.—Nocturno Nº 12.



Chopin.—Preludio Nº 1.

Chopin.—Preludio Nº 2.









Chopin.—Preludio Nº 3.



Chopin.—Preludio Nº 8.



Chopin.—Mazurka Nº 20.



Chopin.—Mazurka Nº 21.



Chopin.—Nocturno Nº 3.



Chopin.—Nocturno Nº 5.





Chopin.—Preludio Nº 24.

Chopin.—Preludio Nº 21





Chopin.—Preludio Nº 13

Chopin.—Polonesa-Fantasía.



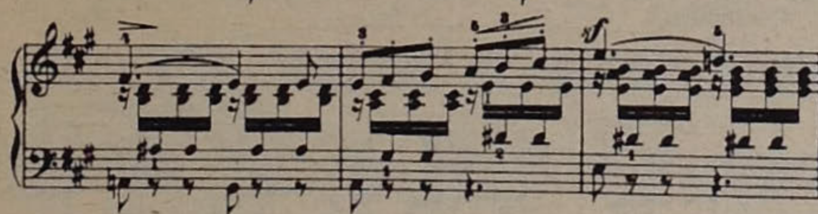


Chopin.—Nocturno Nº 15.



Chopin.—Nocturno Nº 13.





Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 24.

Andante con moto.

piano

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 1.

Andante con moto.

cantabile

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 1.

cresc.

cresc.

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 11.

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 21.



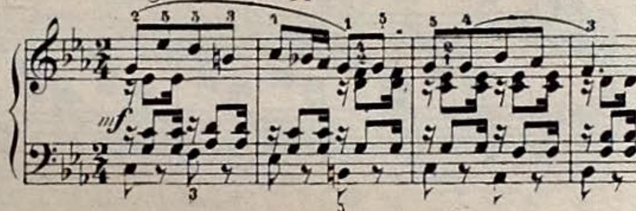
Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 38.



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 30.



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 42.



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 14.



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 5.



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 43.

Agitato.

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 17.

Andante espressivo.

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 37.

Con moto.

cantabile

legato sempre

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 13.

Andante espressivo.

m.s.

simile

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 25.

Andante con moto.

p sempre tenuto e legato

Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 19.

ESTILO E INSTRUMENTO

294.—*Características de los instrumentos.*— Una composición puede escribirse para ser ejecutada por diversos medios sonoros: voces solas, instrumentos solos, voces con instrumentos. Los instrumentos tienen posibilidades muy distintas: los hay polifónicos, capaces de bastarse a sí mismos (órgano, piano, guitarra, arpa); y también melódicos, que necesitan agruparse con otros de su especie para completarse mutuamente (orquesta, cuarteto, quinteto, trío, etc.), o con los polifónicos (violín y piano, violín y órgano). Entre los polifónicos, el órgano se distingue por la posibilidad enteramente suya de prolongar indefinidamente los sonidos; el piano, en cambio, (y más todavía el arpa y la guitarra) necesitan rebatir las cuerdas para prolongar la sonoridad. Entre los demás, los arcos (violines, violas, violoncelos, contrabajos) son aptos lo mismo para la melodía que para la armonía y el ritmo; las maderas (flautas, óboes, clarinetes, fagotes, corno inglés, clarinete bajo) tienen capacidad colorística para hacer "soli" y armónica cuando tocan juntos; los *metales* responden a las necesidades armónicas y rítmicas especialmente.

295.—*Diversa escritura.*—Esas diferencias en las características instrumentales traen consigo un tratamiento distinto por parte del compositor, cuyo ideal es servirse en el mejor modo posible de las cualidades peculiares de cada instrumento. Para ello ha de variar la *escritura* y, al través de ella, el *estilo*. Semejante estudio corresponde a los últimos años de la carrera del compositor (instrumentación, orquestación). Por ahora es suficiente subrayar como principio general de esos estudios *el lucimiento de las características propias de cada instrumento* y su influencia sobre el estilo.

296.—*Ejemplo didáctico.*—El siguiente motivo, confiado originalmente a las voces:

Ejemplo de alumno.

necesitaría sólo pequeños retoques para ser transladado al órgano:

Ejemplo de alumno.

Pero destinado al piano asumiría una escritura enteramente nueva:

Ejemplo de alumno.

O confiado a un cuarteto de cuerdas:

Andante

Violín I

Violín II

Viola

Cello

mf cantando

Lección 70ª

MUTUA INFLUENCIA DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

297.—*En el acto de la composición* el corazón intuye y la mente razona. Es inútil que preguntemos al artista: ¿Cómo es que se le ocurrió esto? Se le ocurrió porque... se le ocurrió. Es la inspiración una chispa divina a cuya luz cáptase la Belleza en una visión instantánea. Y a golpes de intuición va forjando lo mejor de su obra, aunque siempre temeroso de ir a tomar por oro lo que es oropel. De ahí la intervención del otro elemento: la autocrítica, especie de *conciencia artística* que se ha ido formando a lo largo de los años de estudio (inacabables, por cierto).

298.—*Entre el compositor y el aprendiz* está de por medio esa autocrítica, que les diferencia en el acto de la creación. Para los aprendices lo difícil es la *segunda frase*; para los compositores, *la primera*. A éstos cuesta trabajo *empezar*; a los otros, *continuar*.

> "Desde hace algún tiempo —decía Beethoven a un amigo— me cuesta mucho trabajo ponerme a escribir. Me quedo sentado, pienso, y nada puedo trasladar al papel. Me aterra acometer obras importantes. Pero una vez que he empezado, todo va bien".

En el caso de los compositores, la dificultad para aceptar lo primero que viene a la cabeza, se debe a la oposición que les hace su autocrítica. En el de los principiantes, lo que impide el trabajo es la falta de técnica. Los compositores someten a minucioso examen las ideas musicales que conciben, como un joyero que fuera desechando una tras otra las falsas piedras, hasta que, encontrada una preciosa, hace con ella la obra de arte. De modo que para él lo difícil es hallar una buena piedra, porque en hallándola, de seguro sabrá aprovecharla. En tanto que el aprendiz, unas veces se deja engañar tomando por buena una piedra falsa, y otras, teniendo una auténtica gema entre las manos, no sabe qué hacer con ella.

299.—*Ejemplos.*—Si pudiéramos penetrar en el cerebro del artista veríamos cómo los diversos elementos adquieren indistintamente preponderancia los unos sobre los otros. El motivo temático inicial de la Sonata op. 31 Nº 3, de Beethoven:

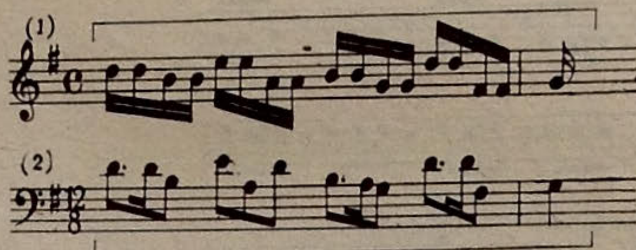
Allegro

cuya característica melódica es una 5ª justa, es modificado en provecho de ciertas armonías:

sf *sf* *fp*

Al revés, la armonía se pliega a las exigencias melódicas en los ejemplos de Bach, Beethoven y Chopin, reportados en las páginas 37, 38 y 39, donde la intención de mantener un mismo giro melódico armonizado de diferentes modos es evidente.

El ritmo, a su vez, puede modificar la idea musical, como en la siguiente *Canzonetta* de Buxtehude, cuya segunda parte "debía" ofrecer una mudanza rítmica del tema inicial:

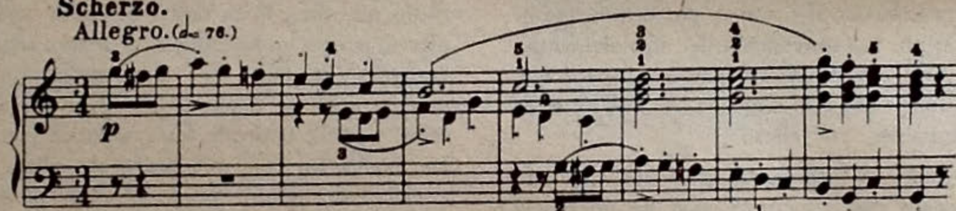


¿No se dice que Beethoven compuso el *Allegretto scherzando* de la VIII Sinfonía estimulado por el tic-tac del metrónomo recientemente inventado por su amigo Maelzel?

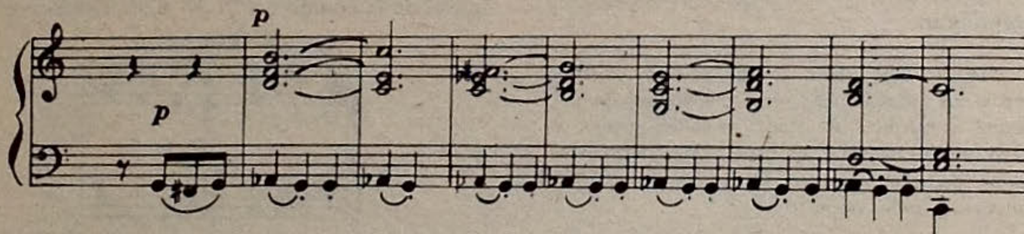


Beethoven.—VIII Sinfonía.

Otras veces la forma impondrá sus mandatos, como en la transformación que sufre el tema inicial del *Minuetto* de la Sonata op. 31 No. 3, de Beethoven:



para convertirse en "coda":



Beethoven.—Sonata, op. 2, Nº 3. Scherzo.

300.—*Estas son unas cuantas observaciones* encaminadas a encarecer al alumno la autocrítica en sus trabajos de composición, en los cuales él es dueño y señor de modificar armonía, melodía, ritmo, construcción, según las exigencias de lo "más bello". Dejará a un lado las bases armónicas que hasta ahora le venían sirviendo como de canevá para bordar sus melodías, y se lanzará a crear melodía, armonía, ritmo, forma, estilo, de una manera simultánea, dejando que todos estos elementos se estimulen mutuamente.

Melodía y armonía nacen a la vez, como cuerpo y alma, influenciándose luego recíprocamente.

* Lección siguiente en la pág. 236.

El Acto de la Creación Musical

Para los grandes compositores la creación musical es una necesidad nacida de esto: que su modo de expresarse, de exteriorizar su yo, es la música. El arte de la composición viene así a llenar una función más vital. Se convierte en idioma.

BACH

* Un trabajo tenaz venía en ayuda de su ardiente genio, impulsándole a buscar modelos en torno suyo, cuando no podía salir triunfante con la sola ayuda de sus propias fuerzas. Primero se ayudó con los *concerti* de Vivaldi. Más tarde empleó con el mismo objeto las obras de los compositores de su época que escribieron mejor para los claves y el órgano. No hay mejor procedimiento para fortificar la potencia de reflexión de un compositor joven que el estudio del contrapunto. Los artistas de los cuales he hablado anteriormente conocían perfectamente este arte. Era, pues, natural que Bach los estudiase con toda diligencia y los imitase a fin de aumentar progresivamente la fuerza de su juicio y de su pensamiento.

Al unir su trabajo infatigable con las más asombrosas genialidades es como Juan Sebastián Bach logró extender los límites de su arte, cualquiera que fuese la rama que había escogido como objeto de sus estudios.

J. N. Forkel. *Juan Sebastián Bach*

HAENDEL

* Haendel era de aquellos que podían escribir tres óperas en dos meses, y luego no hacer nada durante un año. Es el régimen del río torrentoso, que a veces se desborda y a veces se seca.

* Escribía su música con tal impetuosidad de pasión y tal plenitud de ideas que siempre se veía adelantado por su pensamiento, y, para seguirlo, debía notarlo en forma abreviada.

R. Rolland. *Haendel*

HAYDN

* "Nunca he sido un compositor rápido. Siempre he escrito con cuidado y deliberación. Es esta la única manera de componer obras capaces de durar. Un verdadero conocedor sabe, con sólo echar una ojeada, cuándo una partitura ha sido escrita con indebida precipitación o no.

* "El arte es libre y no puede estar encadenado por reglas mecánicas. El oído educado es la única autoridad en todas estas cuestiones. Suponiendo que se me ocurriese una idea al parecer buena y enteramente satisfactoria así para el oído como para el sentimiento, yo preferiría de-

jar pasar en ella algún error gramatical y no sacrificarla a una insignificante pedantería".

MOZART

* "No puedo decirle a propósito de esto más de lo que va a seguir, pues yo mismo no sé más. Las ideas me vienen con abundancia y lucidez cuando estoy completamente solo y de buen humor; es decir cuando viajo en diligencia o me paseo después de una buena comida o durante la noche cuando no puedo dormir. Pero, ¿de dónde vienen estas ideas y cómo vienen? No lo sé y no soy dueño de excitarlas. Conservo en la memoria los temas que me agradan y tengo la costumbre de tararearlos. Y luego, después de cierto tiempo, entreveo cómo debo cocinarlos para hacer un buen guiso, es decir, acomodarlos a las reglas del contrapunto y a las posibilidades de los distintos instrumentos de la orquesta.

Mi cerebro se inflama más y más y si no soy perturbado, mi tema se amplía, se define, se construye y muy pronto se alza frente a mí enteramente terminado, de modo que puedo abarcarlo con una mirada, igual que un cuadro o una estatua. No oigo sucesivamente las partes de la orquesta, sino todas juntas. Con qué alegría, esto no puedo expresarlo; me parece que vivo un hermoso sueño. Y ¿cómo es que no lo olvido tal como se olvidan los sueños? Es quizá el más grande don del cual deba estar reconocido al divino Creador".

* "Yo estoy contento de tener que componer, pues ésta es mi única alegría y mi única pasión".

* "Termino porque debo escribir mucho aún: todo lo tengo compuesto, pero nada escrito. . .".

BEETHOVEN

* "No vivo más que para la música; apenas he terminado una obra, y ya me tienes empezando otra. En la forma en que ahora compongo no es raro que tenga tres y cuatro cosas a la vez en plena marcha".

* "Cuanto más grandes son los avances que el artista realiza en su arte, menos satisfecho está de sus antiguas obras".

* "No hay placer más refinado para mí que ejercer mi arte".

* "No acostumbro cambiar nada de lo que compongo. Jamás lo he hecho, pues estoy penetrado de esta verdad: todo cambio parcial altera el carácter de la composición".

* "Cuando compongo, aun tratándose de música instrumental, tengo costumbre de representarme la obra en conjunto".

* "Apolo y las Musas no han de querer entregarme tan pronto a la muerte; todavía les debo mucho y es preciso que antes de mi viaje a los Campos Elíseos deje en pos de mí aquello que el Espíritu me inspira y me insta a concluir. Me parece que hasta ahora sólo he escrito unas cuantas pobres notas".

SCHUBERT

* Mis composiciones musicales son producto de mi inteligencia y brotan de mi dolor; únicamente aquellas que nacen de la pena producen el mayor deleite al mundo exterior.

* ¡Oh imaginación, fuente inescrutable de la que beben los artistas

y hombres cultos; permanece con nosotros, aunque seamos conocidos y honrados por pocos, permanece con nosotros y defiéndenos contra la llamada sabiduría, ese esqueleto sin carne ni sangre!".

SCHUMANN

* "Sé con exactitud en qué lugar estoy, comparándome con él (Mendelssohn); como músico todavía podría enseñarme muchas cosas durante años, pero él también podría aprender ciertas cosas de mí. Si, como él, me hubiese dedicado a la música desde la infancia, hubiera volado mucho más alto que todos vosotros: lo siento en la fuerza de mi imaginación".

* "Si tuviera tiempo, hablaría en forma más extensa, pero cada día sé menos trazar las letras. Quisiera no tener que escribir más que música".

* "Mi música casi me está matando ahora, podría zozobrar... Ah, no puedo obrar de otro modo: quisiera cantar hasta morir, como el ruiseñor...

* "La primera concepción es la mejor y siempre la más natural. La razón puede equivocarse; el sentimiento, no".

* "Quedaríamos espantados si nos fuera permitido conocer la génesis de cada obra".

* Entre las obras más maravillosas de mi padre, aquellas en las que corre un poderoso dinamismo, un bello entusiasmo, fueron concebidas mientras era presa de crisis depresivas o de grandes malestares físicos.

EUGENIA SCHUMANN

CHOPIN

* Está siempre igual la salud de Chopin. ...No bien se siente con un poco de fuerza, está alegre, y cuando se vuelve melancólico va hacia su piano y compone hermosas páginas.

GEORGE SAND

* Era su inspiración espontánea, milagrosa. La encontraba sin buscarla, sin preverla. Se le presentaba de repente, mientras estaba al piano, completa, sublime, o le bullía en la cabeza durante un paseo y no le dejaba hasta volver a casa para ejecutársela a sí mismo en el piano. Pero empezaba entonces la labor más aflictiva que presencié jamás en mi vida. Era una sucesión de esfuerzos, de irresoluciones y de impaciencias, para volver a captar ciertos detalles del tema original. Lo que había concebido de un golpe lo analizaba demasiado cuando lo quería escribir, y su pesar de no volver a encontrarlo exactamente lo sumía en una especie de desesperación. Se encerraba días enteros en su habitación. Llorando, caminando, rompiendo sus plumas, repitiendo y cambiando cien veces un compás, escribiéndolo y borrándolo otras tantas veces y empezando de nuevo al día siguiente, con una minuciosa

y desesperada perseverancia. Pasaba seis semanas sobre una página, para volver a escribirla tal como la había trazado en el primer impulso.

George Sand

* "Mientras uno está escribiendo, siempre cree que es bueno, pues de otro modo no escribiría; y solamente más tarde, después de reflexionar, es cuando se tira o se conserva lo que conviene. Es el tiempo el mejor crítico y la paciencia el mejor maestro".

* "No encuentro una idea musical; me siento fuera de mi medio, como un burro en medio de un baile de máscaras o una prima de violín colocada en un contrabajo".

* "Bien sabes cuánto he querido penetrar el sentido íntimo de nuestra música nacional y hasta qué punto he tratado de llegar a eso".

VERDI

* "Como nací pobre en una pobre aldea, no dispuse de medios para instruirme en nada. Pusieron en mis manos un miserable clavicordio, y poco tiempo después, empecé a escribir notas... notas sobre notas... ¡nada más que notas! Esto es todo. Lo peor es que actualmente, a la edad de ochenta y dos años, dudo mucho del valor de esas notas... Es un remordimiento y una desolación para mí!".

* "También yo sé que existe una *música del porvenir*; pero pienso en este momento, y lo pensaré también el año entrante, que para hacer zapatos se necesita cuero y piel. ¿Qué opinas de esta estúpida comparación, que significa que para musicar una ópera, es preciso, ante todo, tener música dentro de uno mismo? Declaro que soy y que seré siempre un admirador entusiasta de los músicos del porvenir, a condición de que hagan música, sean cuales fueren los géneros, el sistema, etc. ¡Pero música! Basta, basta... No quisiera que la enfermedad pudiese contagiárseme, de tanto hablar de ella".

* "Me agradaría que el joven artista, cuando se pone a componer, no pensase nunca en otro melodista, ni armonista, ni realista, ni idealista ni en todas esas pedanterías con las cuales podría cargar el diablo. La melodía y la armonía sólo deben ser medio en la mano del artista para hacer música; y si llega a existir un día en que ya no se hable ni de melodía, ni de armonía, ni de escuela italiana o escuela alemana, ni del pasado ni del porvenir, entonces, acaso, empiece el reinado del arte. Queda todavía otra desgracia: el hecho de que todas las óperas de los jóvenes compositores son el fruto del temor. Nadie escribe abandonándose a lo que escribe; y cuando esos jóvenes autores se ponen a escribir, la idea que les domina es la de no chocar al público y congraciarse con los críticos".

WAGNER

* "Ponte al trabajo: que nada te aparte de tu obra, para la cual se podría trazar el mismo programa que el cabildo trazó al arquitecto para la construcción de la Catedral de Sevilla. —Construyamos un templo que haga decir a las generaciones del porvenir: el cabildo de Sevilla perdió la cabeza al emprender una cosa tan extraordinaria, y, sin embargo, allí está esa Catedral".

Liszt a Wagner

* "No puedo decirte hasta qué punto mi música me produce una impresión penosa; tengo el sentimiento, en el fondo de mi corazón, de que no soy sino un chafallón. Tú deberías verme cuando a veces, sentándome ante el teclado me digo: Es preciso que esto marche. Y después compongo una miserable basura que abandono al fin disgustado. ¡Si supieras lo que siento entonces! ¡Qué íntima convicción de la mediocridad de mi música! Y luego ahí estás tú, en quien la música brota por todos los poros, como los riachuelos, las fuentes y las cascadas. Y es preciso que acepte todavía lo que quieres decirme. Me cuesta creer que no sea una pura ironía de tu parte. Querido, esta es una historia absurda, y por mi parte estoy convencido de que no tengo gran cosa que sacar de mí".

WAGNER A LISZT

BRAHMS

* "No es difícil componer, aunque no es fácil dejar que las notas superfluas caigan bajo la mesa".

Un violinista americano, Arthur M. Abell, interrogó una vez al maestro acerca del método que empleaba para crear:

—¿Ha tenido usted alguna vez, al componer, sensaciones como las que describiera Mozart en su carta a un amigo? "El proceso en mí es igual a un sueño vivido", decía él.

Brahms replicó:

—Sí, lo he sentido. Mozart estaba en lo cierto. Cuando me siento mejor es en el estado del ensueño; entonces las ideas afluyen con mayor facilidad.

—¿Tiene usted conciencia de sí mismo en esos momentos?

—Ciertamente, completa conciencia; en otra forma no podría transcribir los temas tal como se presentan. Es importante hacerlo inmediatamente en el papel.

—¿Perdió alguna vez el estado consciente en esas condiciones?

—Sí, algunas veces me siento tan somnoliento que acabo por dormirme y entonces desaparecen las ideas.

—¿Puede usted intencionalmente alcanzar ese estado de ensueño?

—Sí; descubrí temprano que para obtener buenos resultados, debían cumplirse ciertos requisitos. Primero, y como condición primordial, debo permanecer absolutamente solo y no ser molestado. De lo contrario, no puedo siquiera pensar en tratar de componer.

—¿Quiere decir que debe encerrarse en su habitación?

—De ninguna manera. Si estoy solo y libre de intrusos, a menudo los temas acuden a mí cuando salgo a caminar al campo, principalmente. Pero debo tomar nota en seguida, pues de no hacerlo, se esfuman con rapidez.

—¿Estudia luego esas ideas tan pronto como regresa?

—No siempre. Las dejo germinar, algunas veces por espacio de años; pero en ocasiones las vuelvo a leer. Este hábito es importante, porque engendra el mismo estado mental que les diera nacimiento, y en esta forma, el pensamiento original se amplifica.

—¿Existen otros requisitos para entrar en ese reino misterioso, aparte del aislamiento y el no sufrir molestias?

—Sí: la concentración hasta el punto de completa absorción parece ser la llave que abre las puertas del reino del espíritu.

—Entonces, ¿cree usted que el componer es puramente un proceso intelectual?

—En lo que respecta a la mecánica de la composición es un proceso intelectual. Paciencia y trabajo arduo se necesitan para adquirir habilidad técnica, pero eso no tiene nada de común con la inspiración, que es un proceso espiritual.

—¿No apoya la famosa definición de Carlyle acerca del genio: una infinita capacidad de esmerarse a sí mismo?

—Ciertamente no. La considero errónea. Si esmerándose se llegase al genio, cualquier paciente trafagón sería un Mozart o un Beethoven. Nunca pude entender por qué un observador tan agudo como Carlyle pudo caer en semejante error.

—¿Quién, en su opinión personal, fue el tipo perfecto del genio creador?

—Beethoven; tuvo elevadas aspiraciones y al mismo tiempo fue un trabajador infatigable. Todos debemos trabajar con ahinco.

SAINT-SAENS

* "Orquestaría, sin cansarme, doce horas diarias".
* "El arte es un misterio".

TCHAIKOVSKI

* "Hablando con usted ayer acerca del proceso de la composición, no logré describir con claridad el trabajo que sigue al primer apunte. Esta parte tiene una especial importancia: lo que ha sido escrito con emoción debe ser examinado ahora críticamente, corregido, ampliado y —lo más importante— condensado para que llene las necesidades de la forma. En esto hay que obrar a veces contra nuestra propia naturaleza y ser inflexible en la destrucción de cosas que habían sido compuestas con cariño e inspiración. No puedo quejarme de poca invención e imaginación, pero tengo que sufrir siempre de falta de habilidad en el manejo de la forma. Sólo a fuerza de duro y prolongado trabajo he podido lograr formas que correspondiesen hasta cierto punto al contenido. Antes era yo descuidado en no comprender la grandísima importancia que tenía la revisión crítica de mis bocetos. A esto se debe que las secciones contiguas estuviesen mal unidas y se viesen los hilvanes. Era una grave falta que tardé años en comenzar a corregir. Pero mis composiciones no serán nunca un modelo de forma a causa de que yo puedo solamente *alterar* lo que va mal a mi carácter musical; pero no cambiarlo radicalmente".

* "Tú sabes por experiencia propia que los autores, cuando se encuentran en las angustias de la creación, se equivocan con frecuencia al valuar sus obras y que justamente lo que les parece horrible resulta a veces ser bueno".

* "Aun para obtener las ideas más pequeñas y baladíes tengo que exprimirme el cerebro y me detengo a meditar cada compás".

MUSSORGSKY

* "Dígame usted, ¿por qué cuando oigo hablar a jóvenes artistas, pintores o escultores, puedo seguir sus pensamientos y comprender sus opiniones, y les oigo raramente hablar de técnica salvo en ciertos casos absolutamente indispensables? Por el contrario, cuando yo me encuentro

con músicos raramente oigo enunciar alguna idea brillante; se les creería en los bancos de la escuela; no conocen más que la técnica y los vocablos de su oficio. ¿El arte musical será tan joven que sea preciso estudiarlo de modo pueril?"

* "Comprendo que en el dominio del arte, los reformadores tales como Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz y Liszt son los que han creado las reglas artísticas, y no considero estas reglas como inmutables, sino como sumisas a las leyes de la evolución del progreso, con el mismo título que todo el universo mental".

DEBUSSY

* Componía a veces sentado al piano y a veces caminando. Improvisaba durante mucho tiempo y después caminaba de un lado a otro por la habitación tarareando, con un cigarrillo en la boca o liando uno. Después, cuando se sentía seguro, escribía. Hacía pocas correcciones, pero pasaba mucho tiempo madurando la idea en la mente o al piano antes de escribir. No se contentaba fácilmente con su trabajo.

MARGUERITE VASNIER

* Para él (Debussy) el canto nacía del acorde que lo sostiene, del cual es como la forma sucesiva, el desenvolvimiento. ¿No es cierto que se ponía al piano, dejaba correr sus manos, buscando combinaciones sonoras que luego se desataban en una melodía?

MAURICE BOUCHER

* "Heme aquí justamente trasponiendo los treinta y un años y sin estar seguro de mi estética. Hay todavía cosas que no puedo hacer —por ejemplo, crear obras maestras o ser realmente responsable—, pues tengo el defecto de pensar demasiado sobre mí mismo y buscar sólo la realidad cuando ésta me obliga y no puedo prescindir de ella".

RAVEL

* "En mi propio trabajo de composición, encuentro un largo período de consciente gestación, que, en términos generales, es necesario. Durante él, comienzo a ver cada vez más precisamente la forma y evolución que debería dar a la entera composición. De esta suerte es posible que esté trabajando por años sin escribir una sola nota de mi obra; después de lo cual la escritura de ella es cosa relativamente rápida; aunque todavía se lleva mucho tiempo el eliminar cuanto considero superfluo, a fin de alcanzar tan completamente como es posible la deseada claridad definitiva.

Cuando el primer esbozo de una obra ha sido escrito y el proceso de eliminación también ha comenzado, el severo esfuerzo hacia la perfección procede por recursos casi intangibles, al parecer dirigidos por corrientes de fuerzas ocultas, de carácter tan intrincado e íntimo que desafía todo análisis".

FALLA

* "La música es el medio que Dios me ha dado de hacerme útil a mis semejantes".

* "En suma: creo que el Arte se aprende, pero no se enseña. Cuantos pretenden dogmatizar en Arte, no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al Arte mismo que con oculto orgullo simulan proteger. Siga, pues, cada cual su gusto y sus tendencias; de ese modo, divierta o no a los otros, conseguirá, por lo menos, divertirse a sí mismo. . . que no es poco. Además, que quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir también a los demás. . . Para terminar; creo que cuanto hay de emoción en el Arte se ha producido de manera inconsciente por el artista; pero éste no habría podido exteriorizarla, darle forma, sin tener una preparación consciente y absolutamente completa de su oficio".

SCHOENBERG

* "Cuando compongo, trato de olvidar todas las teorías y no continúo escribiendo si no es con la mente libre de ellas".

STRAWINSKY

* "He ahí la gran dificultad de todo arte. Poner en el orden estrictamente debido las ideas, en la forma armoniosa que hace el todo en una composición. Sin ese arreglo perfecto, no hay arte".

* "El arte no sería arte si no se hiciera por la gloria de Dios. Aun los que creen hacerlo por otros motivos e ideales, sin querer glorifican con ello a Dios".

* "El menor accidente le retiene y dirige su operación. Si el dedo resbala lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por una falla. Pero el accidente no se crea: se le observa para inspirarse. Es, quizá, la única cosa que nos inspira. Un compositor preludia de igual modo que un animal hurga. Uno y otro hurgan porque ambos ceden a la necesidad de buscar. ¿A qué responde esta investigación en el compositor? ¿A la regla que lleva en sí como un penitente? No: es que anda en busca de su placer. Va tras una satisfacción que sabe que no ha de encontrar sin esfuerzo previo".

* "Para mí, como músico creador, la composición es una función cotidiana que me siento llamado a llenar. Compongo porque estoy hecho para ello y no podría privarme de hacerlo. Como todo órgano se atrofia si no se mantiene en un estado de continua actividad, las facultades del compositor se debilitan y se entorpecen cuando no están mantenidas por el esfuerzo y el entrenamiento. El profano se imagina que para crear es necesario esperar la inspiración. Es un error. Estoy lejos de negar la inspiración; al contrario, es una fuerza motriz que se encuentra en toda actividad humana y que no es del exclusivo monopolio de los artistas. Pero esta fuerza no se desarrolla sino cuando se la pone en acción por un esfuerzo, y este esfuerzo es el trabajo. Como el apetito viene comiendo, es igualmente verdad que el trabajo provoca la inspiración, si ésta no ha aparecido desde el comienzo. Pero no es únicamente la inspiración lo que cuenta, es su resultado, o dicho de otra manera, la obra".

* "Naturalmente no hay por qué escribir hoy música que podría confundirse con la del siglo XVIII. Esto sería mera imitación y llevaría a un suicidio artístico".

* "La realidad es que toda la historia de la música constituye un cambio constante. Nunca ha existido un gran compositor que haya dejado a la música en las mismas condiciones en que la encontró".

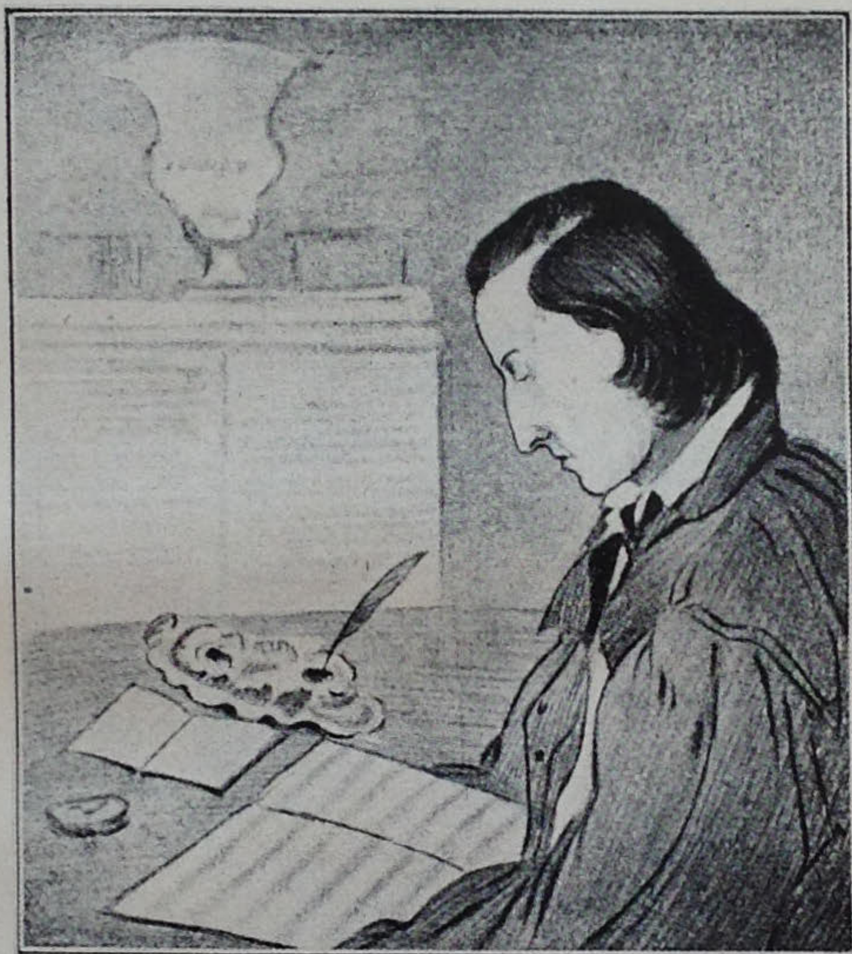
* "El juez que determina lo que es bueno o malo, armónicamente hablando, debe ser siempre el instinto musical del compositor".

* "Debussy se atrevió, aún más que Mussorgsky, a permitir que su oído fuese único juez de lo que era armónicamente aceptable, cosa que pudo realizar en virtud de que fue el músico más intuitivo que haya existido".

* "Poseyendo la fórmula, el creador se inclina a desestimar la parte inconsciente de la creación, lo que André Gide llama *la part de Dieu*".

BIBLIOGRAFIA

Igor Strawinsky.—*Poética musical.—Nuevas Crónicas de mi Vida.*
M. Goss, R. Haven Schauffler.—*Brahms.*
E. Lockspeiser.—*Debussy.*
Korchaguin.—*Mussorgsky.*
G. Serviéres.—*Saint-Saens.*
A. Bonaventura.—*Verdi.*
M. Raux Deledicque.—*Chopin.*
E. Duncan.— *Schubert.*
R. Rolland.—*Haendel.*
A. Copland.—*Música y Músicos Contemporáneos.*
M. Ravel.—*La Música Contemporánea.—Conferencia.* Houston, Tex. 1928.
H. Weinstock.—*Tchaikowski.*
Davenport.—*Mozart.*
Mozart.—*Epistolario.*
A. de Hevesy.—*Beethoven.*
Grove's Dictionary of Music and Musicians.
J. N. Forkel.—*Juan Sebastián Bach.*
Falla.—*Prólogo a la "Enciclopedia abreviada de Música", de Turina.*



FRÉDÉRIC CHOPIN
(1810-1849)

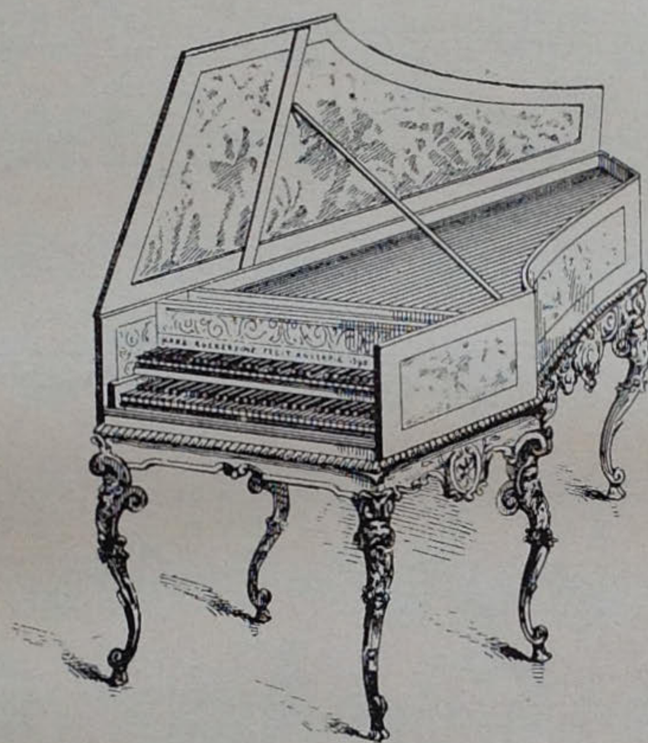
Es Chopin profundamente original y al mismo tiempo ¡tan artista! Experimenté un inmenso placer al encontrar al fin un verdadero músico que sigue un camino abierto por sí solo.

MENDELSSOHN

FORMA

Comprenderéis el espíritu cuando seáis maestros de la forma.

SCHUMANN



Clave en que se ejecutaba el Bajo Continuo y el Bajo de Alberti.

279.—*Plan formal.*—En cualquier caso, el compositor trata de *definir netamente los contornos de su idea* —mediante el fraseo que hace oír las articulaciones periodales— y de *conferir lógica a su*

pensamiento por la aplicación vigilante de la ley U/V. Examine el alumno los ejemplos citados en esta lección.

280.—*Plan Tonal.*—Es característico de las exposiciones temáticas el que definan claramente un tono. Puédese enhorabuena modular ricamente; pero *se empieza y se acaba en el mismo tono* o —cuando más— se modula hacia el fin. Es la norma general. Compruébela el alumno en los temas anteriores y en los que confiamos a su análisis como ejercicio de esta lección.

Lección 66ª

LEYES DE LA FORMA

281.—*Definición.*—Forma es la peculiar organización que asume el discurso musical en las estructuras sonoras. Pero toda organización supone un *plan,* un orden que encauce la *pluralidad* de los elementos hacia *un* fin determinado.

282.—*Articulación y engranaje de elementos formales.*—Para la claridad del discurso es necesaria la articulación de sus componentes: períodos, frases, miembros, incisos. No es fuerza que los períodos se descompongan en todas esas porciones, pues ya vimos (181) cómo el motivo musical, a medida que alarga sus proporciones, elimina la posibilidad de subdividir; pero siempre deberán existir, ya dentro del compás gráfico, ya dentro del musical. Ahora bien, tales períodos y frases sólo se hacen sensibles e inteligibles mediante las correspondientes *cadencias.*

El motivo dura un compás musical: el inciso un compás gráfico. Cuando el motivo vale varios compases gráficos, hay una superestructura de compases musicales grandes en compases gráficos chicos. Cuando el motivo vale menos de un compás gráfico, sucede lo contrario. En ambos casos no podemos exigir que se haga cadencia cada cuatro, cinco o seis compases (gráficos).

Sólo cuando compás gráfico y compás musical coinciden, se puede hablar de la obligación de una cadencia en tales lugares. De lo contrario, la cadencia tendería a aglomerarse o a distanciarse, perdería su regularidad pues sería o importuna por demasiado frecuente o insuficiente por demasiado separada, y la música no puede ni estar continuamente parando ni pasar mucho tiempo sin reposar.

Por otra parte, según que los incisos, los miembros y los períodos se agrupen binaria o ternariamente, según que los temas hayan sido expuestos también conforme a una u otra de esas modalidades, todos los componentes de la forma reciben una cohesión, un engranaje, una jerarquización especial que les permite ser tomados globalmente como un todo.

Y nótese que este agruparse de los elementos formales no es cosa subjetiva, asunto de la voluntad o capricho del que escucha o analiza, sino de la música misma que ha nacido así. Como los miembros del cuerpo que están unidos a él no por efecto de imaginación sino por realidad visible y tangible.

Esta síntesis y análisis *sensibles* del discurso musical son algo sobre lo que nunca se llamará suficientemente la atención del alumno, cuyo pensamiento suele ser confuso y desorganizado.

283.—*Plan formal.*—Esta criatura musical que es la obra de arte sonora, una vez salida de la mente del artista, es un hecho consumado, un personaje no sólo vivo sino "vivido", con una historia que, aparte sus notables o sencillas peripecias, se reduce a estos tres puntos: *nacimiento, desarrollo, fin.* Esta ley física es el *substratum* de todas las formas musicales, las cuales —como el hombre, como las plantas, como los animales irracionales— también *viven.* Haciendo a un lado los "accesorios" de la forma (que pronto hemos de estudiar), ésta nace al *exponer* su primer tema, se desenvuelve de un modo u otro (y aquí reside el elemento diferenciador de las formas) y concluye. Como los hermanos, que nacemos todos idénticamente; pero nos labramos un destino diferente, que define a la postre nuestra personalidad.

Las formas que conoce hasta hoy la música son:

La *Fuga,*
La *Variación,*
La *Suite,*
El *Minué,*
El *Lied,*
El *Rondó,*
La *Sonata.*

No mencionamos formas primitivas, como el Motete o el Madrigal, que fueron precursores de la Fuga, porque consideramos que tienen más bien valor histórico que musical y práctico.

Todas las otras denominaciones que suelen darse a las composiciones (*marcha, pastoral, vals, capricho, obertura, poema sinfónico*) o se reducen a alguna de las formas anteriores o no tienen forma definida, siendo el llamarlas de un modo u otro cuestión más bien de ritmo, de carácter, de estilo, que de estructuración.

El gran principio que preside a las bellas artes: Unidad-Variedad, está presente en todas las formas musicales. La unidad se obtiene *repitiendo;* la variedad, *cambiando.* Por ello en todas las formas no sólo hay exposiciones de temas sino también *re-exposiciones.* La exposición de un tema es siempre el núcleo principal del inicio de la forma y siempre será una re-exposición el final de ella. La parte central puede ser la exposición de un nuevo tema o el desenvolvimiento de alguno ya expuesto. De todas suertes la forma "crece"; pero nunca tiene tal vitalidad como cuando desenvuelve, desarrolla una idea previamente expuesta. En esos casos es también cuando el lenguaje musical adquiere una fuerza dialéctica extraordinaria y una similitud más estrecha con la forma oratoria por antonomasia:

Exposición = Exordio.
Desarrollo = Demostración.
Re-exposición = Peroración.

Aun en formas como la Variación se verifican los fenómenos típicos de la forma: el tema es expuesto inicialmente en su forma "escueta", luego es desarrollado al través de todas las repeticiones, es decir de las modificaciones armónicas, melódicas y rítmicas, tonales y modales que constituyen el arte mismo de la Variación; sin mencionar el caso frecuente de que la última presentación del tema sea un reintegrarlo a su primitiva sencillez.

Habiendo hablado de la Variación, viene muy a propósito decir que los Clásicos tienen como principio el no repetir textualmente en las re-exposiciones, sino cambiando siempre, variando algo, introduciendo en ellas elementos más o menos importantes de novedad; todo ello a fin de evitar monotonía, decaimiento de interés en la forma.

284.—*Plan Tonal.*—Porque el principio "unidad-variedad" rige a todos los aspectos de la obra musical, una composición no puede ni permanecer en una sola tonalidad ni cambiar constantemente, sino que es necesario que pasando de unas a otras, haya alguna que se reitere. Principio de los Clásicos es:

a)—Que la obra empiece y concluya en el mismo tono.

b)—Que a todo tema nuevo corresponda una tonalidad o modalidad nueva.

Estas tonalidades nuevas en que se implantan los nuevos temas suelen ser escogidas entre las vecinas o emparentadas de algún modo con la principal. Todo lo dicho respecto a "modulación" tiene aplicación en este punto.

Lección 67ª

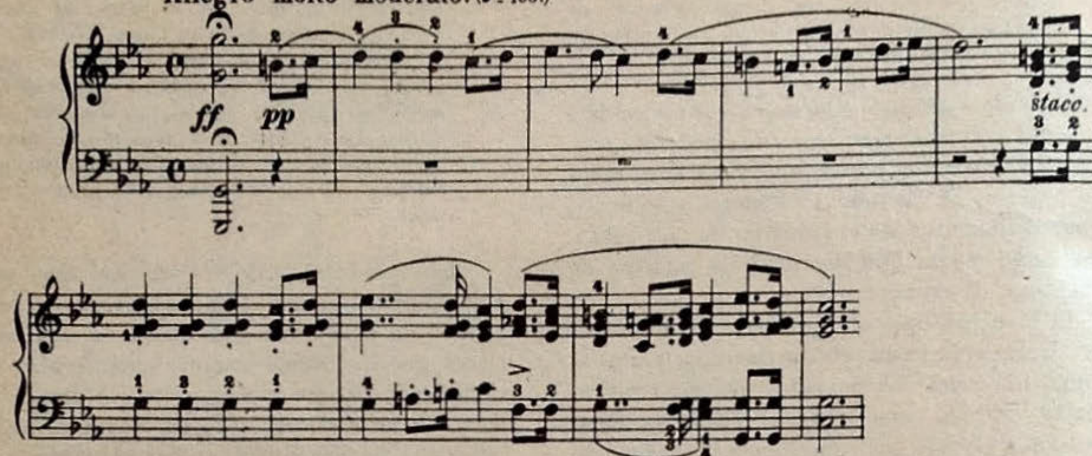
ACCESORIOS DE LA FORMA

285.—*No dejar ver el artificio* es un deber que se impone el artista y que el propio sentido estético exige.

Tchaikovski, que siempre fue severo en autocriticarse, escribió una vez: "Sólo a fuerza de duro y prolongado trabajo he podido lograr formas que correspondiesen hasta cierto punto al contenido. Antes era yo descuidado en no comprender la grandísima importancia que tenía la revisión crítica de mis bocetos. A esto se debe que las secciones contiguas estuviesen mal unidas y *se viesen los hilvanes*".

El esqueleto de la forma debe no sólo construirse sino cubrirse. Y aunque la armonía con su volumen sonoro y la melodía y el ritmo con su devenir sucesivo cumplen la mayor parte de ese trabajo, todavía quedaría demasiado a la vista la forma si en muchas ocasiones no se *preparasen,* se *unieran* y se *remataran* sus componentes.

286.—*Introducciones.*—La presentación *ex abrupto* del tema inicial a las veces no es agradable y entonces el compositor lo hace preceder de algo que prepare al oyente. Ese algo se llama *introducción* y puede ser un simple acorde que es como una llamada de atención (*¡Señores, voy a empezar!*):



Schubert.—Impromptu op. 90, Nº 1.

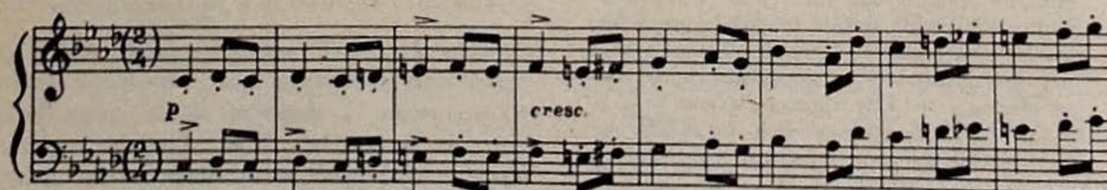
Otras, toda una frase:



Mendelssohn.—Canción sin palabras Nº 6.

Y a veces aún más, dependiendo ello de las proporciones mayores o menores que vaya a tener la obra toda.

287.—*Puentes.*—De igual suerte, el paso de un tema a otro, de una parte de la obra a otra conviene en ciertas ocasiones ligarlo con un pasaje de dimensiones variables cuyo oficio es claramente indicado por la denominación "puente". Admírese cómo preparan la re-exposición temática estos 8 compases que la preceden:





Scarlatti.—Sonata Nº 29.



Scarlatti.—Sonata Nº 20.

289.—*Proporción en los accesorios.*—Insistimos en que las dimensiones de las introducciones, puentes y codas deben guardar proporción con las del cuerpo total de la obra.

290.—*Carácter de los accesorios.*—El contenido musical de los accesorios unas veces contrasta y otras concuerda con el de las partes principales. Una *introducción* "v. gr", puede convenir que sea de movimiento lento para que la entrada del tema, en aire rápido, establezca un contraste neto. Véase la Sonata Patética de Beethoven o la Sinfonía I del mismo autor. Un *puente* puede preanunciar algún elemento característico ("appel du théme") o por lo contrario introducir "aire fresco" para que el regreso temático sea bienvenido. Una *coda* puede estar basada en motivos temáticos que cierren más la unidad de la obra o presentar novedades tales que valgan casi como un tema nuevo.

291.—*Ejemplo de los grandes maestros.*—Cuando empieza uno a conocer las obras de los grandes compositores, la admiración va de inmediato hacia la inventiva genial de los *temas*; pero a medida que se va familiarizando con ellas y penetrando más y más en sus secretos, la atención se desplaza hacia los pormenores y entonces queda uno pasmado ante la habilidad, inspiración y "astucia refinadísima" con que están imaginados las *introducciones, puentes* y *codas.*

* Lección siguiente en la pág. 179.

LA PIEZA CARACTERISTICA

301.—*Modelos.*—Hemos llegado al fin de este estudio tendiente a conocer el estilo melódico-armónico dentro de la técnica clásica. Cuanto habremos asimilado deberá ser puesto a contribución en composiciones para piano, de forma sencilla, pero en las que caben la inspiración más alta y la técnica más refinada. Antes de ponerse a la obra el alumno debe estudiar analíticamente bajo todos sus aspectos (*armonía, melodía, ritmo, estilo* y *forma*), las siguientes composiciones que debe considerar como básicas en su biblioteca:

Mendelssohn.—Canciones sin palabras.
Chopin.—Mazurkas, Preludios, Valses, Nocturnos.
Haydn, Mozart, Beethoven.—Movimientos lentos de sus sonatas para piano.
Schubert.—Impromptus, Momentos musicales.
Schumann.—Pequeñas piezas para piano.
Grieg.—Piezas para piano.

Aunque entre estos autores se encuentran algunos que no son clásicos, todos pueden servirle de modelo pues emplean (casi siempre) un lenguaje que el alumno está ya en condiciones de comprender.

302.—*Forma.*—Al través de ese análisis descubrirá en tales piezas una forma sencilla que consta de uno o dos temas. En el primer caso (Mendelssohn), el tema —expuesto en forma binaria o ternaria— es seguido de otra sección en tono diferente, pero sin cambio de armadura y con idéntico acompañamiento y estilo, después de lo cual se re-expone el tema principal seguido de una *coda.* (También pudo haber *introducción*). En los otros autores las piezas tienen casi siempre tres partes visiblemente distintas, con armaduras diferentes y estilo contrastante. La primera y tercera son iguales esencialmente, indicándose muchas veces ese regreso (A - B - A) con la indicación D. C. (*Da capo* = desde el principio) y otras, escribiéndolo, por contener variantes. Cada parte tiene un tema distinto que se organiza de diversos modos. En fin, no encontrará cosa alguna el alumno que no pueda explicarse. El maestro le ayudará a comprobar la corrección de sus análisis.

303.—*Método de trabajo.*—El tema, la idea madre, debe buscarla el alumno en su interior, estimulado por las circunstancias que la experiencia le haya enseñado como propicias para la creación musical. Una vez hallado ese tema, estúdielo (como estudia el escritor al personaje que va a novelar) para descubrir sus características, sus posibilidades de desenvolvimiento, estilo, forma, etc., etc. Y póngase a trabajar.

> Dice el filósofo Sertillanges: "Toda obra intelectual comienza por el éxtasis y sólo después se ejerce el talento organizador, la técnica de los encadenamientos, de las relaciones, de la construcción".

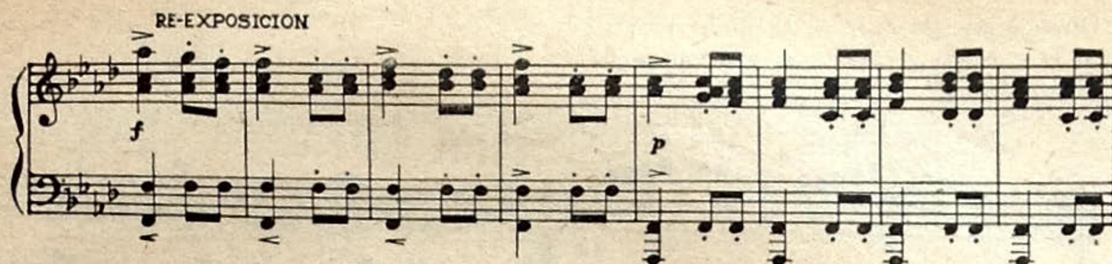
Terminada la obra, no la considere intocable. Si el maestro le pide rehacer una parte de ella o tratar los temas de otro modo, hágalo sin titubear, pues de esa rebusca saldrá mejorado su talento. Mientras más trozos escriba, mientras de más diversos modos trate un mismo material temático, mayor experiencia cobrará, más aplomo irá adquiriendo. Y —lo repetimos— *no busque la originalidad* sino la espontaneidad y la perfección técnica de sus obras (aunque sí debe detestar la verdadera vulgaridad).

> Según Tomás de Aquino, las cualidades de la Belleza son tres:
> 1)—*Integritas* = perfección total.
> 2)—*Proportio* = orden interno.
> 3)—*Claritas* = sinceridad, transparencia.

La originalidad vendrá después. Los grandes compositores, por regla general, han tenido tres etapas en su actividad creadora, tres "maneras". En la primera, *asimilan* cuanto sus predecesores han logrado; en la segunda, se manifiesta una *transición* que va del estilo aprendido al personal; y sólo hacia el final de su vida son absolutamente ellos, es decir, *originales.* No quiera el alumno empezar por donde los grandes maestros acabaron. . .

SOSLAYO HISTORICO

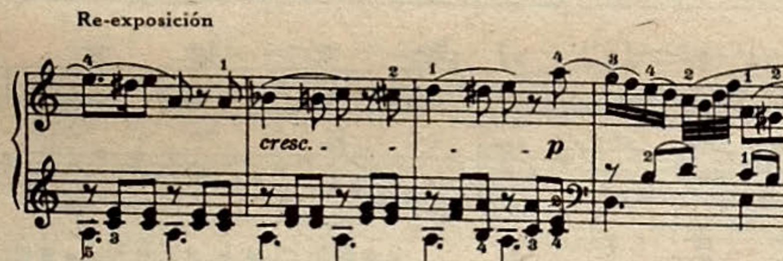
Los Polifonistas — Los Postclásicos.



Schubert.—Momento musical, op. 94, Nº 5.

Aquí tenemos otro puente, maravilloso por cierto:





Mozart.—Rondó en la.

288.—*Codas.*—Quizás en ningún otro caso sea tan sensible la necesidad de estos agregados de la forma como al concluir una parte de ella (exposición temática o re-exposición, desenvolvimiento) y particularmente al terminar la obra misma. Impónese la necesidad de que la cadencia final no sea tomada como una de tantas cadencias de punto que pudieron ser hechas a lo largo de la composición. ¿Cómo dar la impresión de que *ahora sí* hemos terminado? Esta es la misión de la "coda" (cola) que, por lo mismo, no suele ser sino una reiteración de la fórmula cadencial (**DT**), unas veces en forma simplicísima:



Beethoven.—V Sinfonía, 1er. tiempo.

Otras, incluyendo un grupo de acordes que preparan la cadencia y constituyen una especie de "sección cadencial":

Sección Cadencial

Più mosso.
Vln. 2 & Viola.
ff
Vln. 1 & Tutti.
Vln. 1.
Vln. 2.
Viola & Bassi.
Tutti.

Mozart remata casi siempre sus exposiciones temáticas con una coda.

Mozart.—Sonata en Re.

Domenico Scarlatti derrocha un ingenio vivaz en sus codas:

Scarlatti.—Sonata Nº 43.



Scarlatti.—Sonata Nº 47.

Coda





Scarlatti.—Sonata Nº 15.

Coda





Scarlatti.—Sonata Nº 14.

Coda



S U M A R I O

1) *Construcciones armónicas.*
2) *El preludio rítmico.*
3) *El período doble (PP).*
4) *Cadencias de coma (,).*
5) *Motivo y construcción periodal.*
6) *La creación melódica.*
7) *Cadencias de engaño, (?) y plagal (ST).*
8) *El período triple (PPP).*
9) *Exposición de los temas.*
10) *Leyes de la forma.*
11) *Accesorios de la forma.*
12) *La pieza característica.*

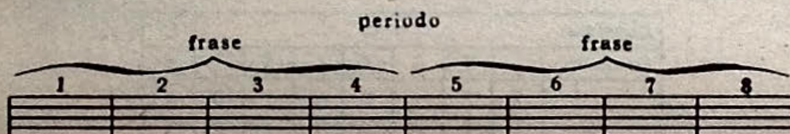
CONSTRUCCIONES ARMONICAS (C/A)

66.—*Su objeto.*—Si el procedimiento pedagógico del B/C sirvió para que aprendiésemos las leyes mecánicas que rigen el encadenamiento de los acordes, el que vamos a explicar ahora nos hará practicar la *sintaxis* armónica cuyas leyes acabamos de conocer.

En el B/C el discípulo descubre el acorde escogido por el maestro, más o menos como se trata de atinar con la palabra pedida en un crucigrama. En cambio, en este nuevo procedimiento, será el alumno mismo quien seleccione y ordene los acordes.

Nos referimos a las *construcciones armónicas* (C/A), para cuya factura necesitamos algunos conocimientos elementales de *morfología musical,* dejando para más tarde el estudio pormenorizado de este tema (281, etc.).

67.—*El período simple (P).*—Construiremos un trozo que tendrá 8 compases y estará subdividido en 2 partes, cada una de 4 compases:



Dicho trozo llámase *período* y sus articulaciones *frases.*

68.—*La frase.*—Para formar una frase no basta con encadenar cuatro compases, sino que es condición indispensable que al final de ella se haga una *cadencia,* pues ésta es a la frase musical lo que el verbo a la frase gramatical, de suerte que así como no puede existir frase sin verbo, tampoco puede haber frase musical sin cadencia.

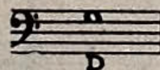
Es cierto que la cadencia (como su nombre lo indica: *cadere* = caer) es un reposo, una detención del movimiento armónico, melódico o rítmico; pero no lo es menos que —exactamente como el verbo gramatical— *ella da sentido a la frase.* Quítense a ésta las cadencias, y quedará incomprensible.

Mas a semejanza del latín, la cadencia (verbo musical) se coloca al fin de la frase.

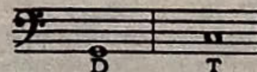
Para que haya cadencia tampoco basta con emplear los acordes cadenciales, sino que tal fenómeno debe ocurrir al cerrar las frases.

69.—*Cadencia media y cadencia final.*—Las cadencias también pueden ser comparadas a la puntuación gramatical, en cuanto que señalan las articulaciones lógicas de la construcción periodal y debido a esta semejanza han recibido nombres similares.

Por ahora nos bastará el empleo de dos de ellas: la cadencia de *punto y coma* (;) y la de *punto* (.). Consiste la primera en un reposo sobre el acorde propio de la dominante en estado fundamental:



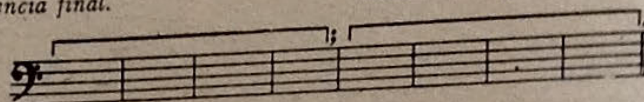
La segunda, en un reposo sobre el acorde de 3 sonidos propio de la tónica, precedido de un acorde propio de la dominante, ambos en estado fundamental:



El reposo producido por la cadencia de punto y coma (;) es transitorio, de aquí que sea empleada en las articulaciones internas de la construc-

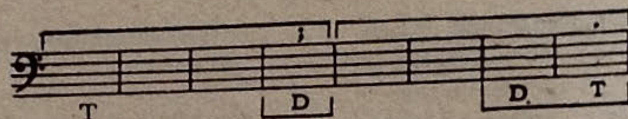
ción y reciba también el nombre de *cadencia media*. La de punto (.) es indispensable para causar la sensación de reposo definitivo, por lo cual suele ser llamada *cadencia final*.

En nuestros ejercicios la cadencia de punto y coma (**D**) o media será usada para cerrar la 1ª frase, y la cadencia de punto (**D/T**) o final, para terminar el período:



70.—*Principio y fin.*—Los Clásicos, siguiendo una vez más a los gregorianistas (quienes hacían que las fórmulas melódicas iniciales y finales estuviesen en el modo principal de la pieza), querían que el principio y fin de una obra fueran claramente implantados en el tono escogido como principal (armadura de la llave). Nuestras construcciones deberán empezar y concluir, por consiguiente, con el acorde propio de la tónica (**T**), de tres sonidos y en estado fundamental.

71.—*Ley tritonal.*—Tenemos, así, cuatro puntos fijos en nuestras C/A (cuyos ocho compases serán ocupados por otros tantos acordes):



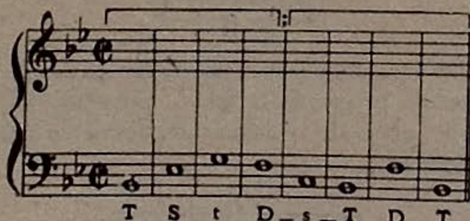
Quedan todavía cuatro compases por escribir o sea cuatro acordes. Podemos colocar en ellos la letra que queramos, mayúscula o minúscula, recordando únicamente las leyes armónicas tritonales que nos piden —de una parte— que al menos una vez estén representadas las 3 funciones modales (tóniça-subdominante-dominante), y, de otra, que cuantas veces enlacemos subdominante con dominante o viceversa, les siga la tónica (63).

Damos cinco esquemas diferentes para que se vea la variedad de aplicación de lo antes dicho:

Cadencias:				(;)				(.)
Compases:	1	2	3	4	5	6	7	8
Esquemas:	T	S	t	D—	—s—	—T	D	T
	T	t	S—	—D—	—T	s—	—D—	—T
	T	d	t	D—	—S—	—t	D	T
	T	S	t	D	T	s—	—D—	—T
	T	D	t	D—	—s—	—t	D	T

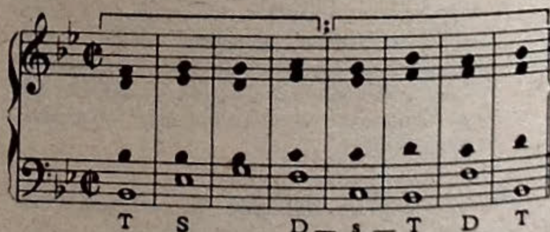
Es prudente señalar la relación tritonal y su resolución, a fin de que no pasen inadvertidas.

72.—*Realización del esquema.*—Los esquemas a base de letras que acabamos de hacer pueden ser realizados en cualquier tonalidad mayor. Tomemos el primero de ellos y trabajémoslo en varios tonos, empezando por traducirlo a notas en el Bajo:



Como las notas correspondientes al Bajo pueden ser escritas en diferentes alturas, es conveniente saber que debemos preferir el intervalo más corto, *la nota más cercana*, y cuidar que la línea general alterne convenientemente sonidos agudos y graves.

Hecho lo anterior, nuestro ejercicio queda convertido *ipso facto* en un B/C que será realizado conforme a las reglas conocidas. La única diferencia es que nosotros mismos hemos seleccionado los acordes y sabemos el *por qué* de esa selección:



Al trabajar estas C/A es muy conveniente tener a la vista en un pequeño cuadro sintético el material armónico del tono en que se va a fincar el ejercicio —como el pintor procura tener

a mano en su paleta los colores de que ha de valerse.

Para este fin recomendamos el empleo de nuestra "Regla de Cálculo armónico", aunque aclarando que, si el alumno puede hacer todo por cálculo mental, será tanto mejor. En todo caso, a ello debe tender.

* Lección siguiente en la pág. 27.

Lección 20ª

EL PRELUDIO RITMICO

86.—*En las construcciones* podemos introducir una variante de escritura por medio de las *fórmulas arpegiadas* que presentan las notas de los acordes no de una manera simultánea sino sucesiva.

De esta suerte, el siguiente acorde, que distribuído entre las cuatro voces solemos escribirlo así:



se transforma, mediante una fórmula arpegiada, en:



Apliquemos esa fórmula a todo un ejercicio:

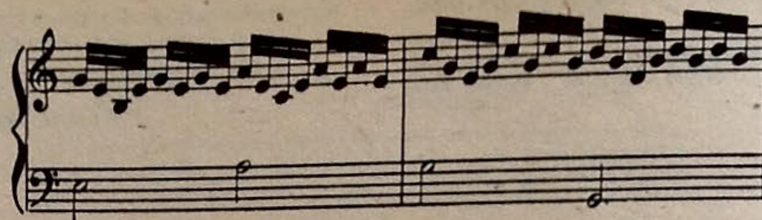


87.—*Es sumamente fácil* aplicar dicha fórmula a todos los acordes, si la analizamos con cuidado:

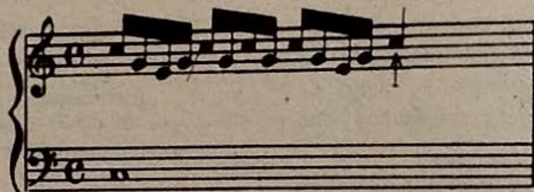
Rítmicamente, está organizada por dos grupos de dobles corcheas que llenan los dos tiempos correspondientes a la duración del acorde.

Melódicamente, se descompone así:

1er. sonido = voz del soprano.
2º sonido = voz del contralto.
3er. sonido = voz del tenor.
4º sonido = repetición del contralto.
5º sonido = repetición del soprano.
6º sonido = repetición del contralto.
7º sonido = repetición del soprano.
8º sonido = repetición del contralto.

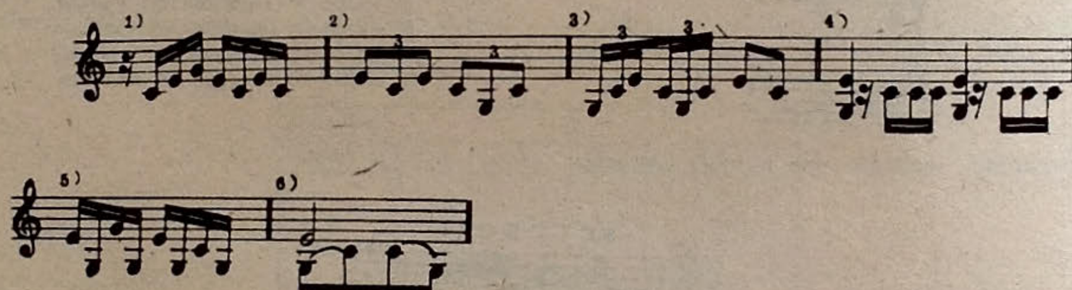


88.—*Nos queda un pequeño problema*: la conclusión del ejercicio. Si aplicásemos textualmente la fórmula, repitiéndola dos veces, llenaríamos los cuatro tiempos del acorde final; pero sería completamente insensato como conclusión, ya que el movimiento rítmico quedaría interrumpido pero no cerrado. Para conseguir el reposo propio de toda cadencia final, hace falta que el ritmo *se detenga,* es decir, descanse en un valor de duración relativamente *larga,* como:



Para ello podemos tomarnos la libertad de cambiar melódica y rítmicamente la fórmula inicial a fin de lograr una conclusión satisfactoria.

89.—*A guisa de modelo,* presentamos la siguiente tabla de fórmulas rítmico-melódicas que los alumnos pueden utilizar o imitar:



NOTA:

6) Canto en el Soprano.
4) Canto en el Soprano y en el Tenor.
1—5) Cambiando la posición del ejercicio.

90.—*Mediante tan sencillo procedimiento,* el alumno se encuentra componiendo pequeños *Preludios Rítmicos,* semejantes, en sustancia, a los que encontramos en la literatura didáctica. Con ese procedimiento han sido compuestos muchísimos *Estudios* instrumentales.

* Lección siguiente en la pág. 53.

Lección 23ª

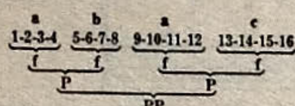
EL PERIODO DOBLE (PP)

100.—*Nuestras C/A* han tenido hasta este momento la extensión de un período binario de 8 compases. En adelante abarcarán dos períodos, que, por estar organizados como una sola unidad, se llaman: *Período doble (PP).*

101.—*Para lograr la cohesión* lógica y estética del período doble necesitamos encauzar su desenvolvimiento dentro de un *plan tonal* y otro *formal,* lo cual nos iniciará en algunos de los secretos de la *forma.*

102.—*El plan formal* se refiere a la *extensión, articulación y organización* de la obra.

En nuestro caso, la extensión será de un período doble (PP) de 16 compases, articulado o dividido en dos períodos (P - P), compuesto cada uno de dos frases binarias (f - f, f - f) y organizado de tal suerte que la 1ª y 3ª frases sean iguales, la 2ª y 4ª, diferentes:



Esta combinación de elementos semejantes (a-a) y contrastantes (b-c) asegura *unidad dentro de la variedad, variedad dentro de la unidad,* que es uno de los requisitos vitales de la forma.

103.—*El plan tonal* se preocupa de preordenar las *modulaciones* conforme a exigencias lógicas y estéticas.

En todo plan tonal se parte del tono principal, se va a otro u otros y *se regresa* al tono inicial. En el fondo, no es sino la aplicación a otro orden de hechos del binomio *Unidad-Variedad.*

Dada la estrecha relación existente entre modulación y cadencias, vamos a precisar nuestro plan tonal, determinando éstas:

(A)	(B)	(A)	(C)
1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase
cadencia de (;)	cadencia de (.)	cadencia de (;)	cadencia de (.)
tono principal	*tono vecino*	*tono principal*	*tono principal*

104.—*Acostumbrarse a preparar* el plan formal y tonal de sus obras, es de la mayor importancia para el futuro compositor, pues de ello depende, en gran parte, la perfección de las mismas. Aquí tenemos un (PP) construido de acuerdo con los planes estudiados:

PP
P P
tr. A ; tr. B . tr. A ; tr. C .
T S¹ T D | t-T S D R | T S¹ T D | S¹ T² D T

OBSERVACIONES.

Plan formal: Compruébese auditivamente cómo la repetición de la frase (A) confiere unidad y claridad a la construcción toda.

Plan tonal: Nótese cómo la primera frase *establece* el tono principal, mediante las tres letras modales consabidas; la segunda da principio con el *acorde común* modulante y termina haciendo cadencia al tono vecino de *la*; la tercera, repetición exacta de la primera y por lo tanto en *Do,* se hace posible gracias al acorde común que la precede; por último, la frase final cierra el (PP) con una cadencia de (.) en la tonalidad de origen.

Analogía armónica: Se han usado lo mismo los estados fundamentales que las *inversiones* de los acordes de 3 sonidos. Adviértase el T² que precede a la cadencia final.

Ortografía armónica: Las relaciones "581" existentes entre el 1° y el 2° períodos no son imputables por haber esa separación importante entre ellos. Recuérdese lo dicho a este propósito (48).

* Lección siguiente en la pág. 66.

Lección 26ª

CADENCIAS DE COMA

109.—*En qué consisten.*—Las fórmulas cadenciales hasta ahora conocidas —(;) (.)— exigen el *estado fundamental* para sus acordes. Mas existe la posibilidad de emplearlas poniendo en *primera inversión* cualquiera de sus elementos, en cuyo caso se debilita la sensación de reposo que proporcionan, viniendo a ser aptas para articulaciones periodales que el gusto del compositor de-

sea no revistan un carácter tan concluyente. El efecto que producen es parecido al que, en la puntuación gramatical, corresponde a la *coma* y por ello se les puede llamar *Cadencias de Coma* (,).

Repitamos el ejemplo del artículo (108), modificando sus respectivas cadencias:



¿No es verdad que ambas cadencias cobran un carácter "transitorio", aun conservando su sentido de reposo?

• Lección siguiente en la pág. 89.

Lección 42ª

MOTIVO Y CONSTRUCCION PERIODAL

178.—*La articulación más pequeña* de la forma musical es el *inciso*. Con los incisos se forman *miembros de frase*, con los miembros se construyen *frases* y con las frases, *períodos*.

179.—*En contraposición* a la enorme libertad que disfruta el motivo de ser igual, menor o mayor que el compás gráfico, las articulaciones del Período y el Período mismo están medidos rigurosamente:

El inciso vale 1 compás.

El miembro de frase vale 2 ó 3, llamándose binario en el primer caso y ternario en el segundo.

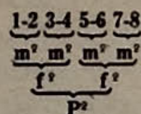
La frase puede estar compuesta de 2 ó 3 miembros, variando su extensión según la calidad de éstos.

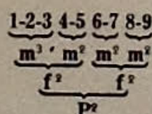
El período, a su vez, se integra binaria o ternariamente, según lo compongan dos o tres frases.

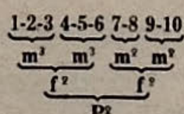
180.—Mas no se crea que por ello la organización periodal carece de elasticidad. Mediante las combinaciones binarias y ternarias de sus elementos, un período puede variar sus dimensiones desde 8 compases hasta 27, como podrá verse por los siguientes esquemas, cuyo análisis facilitaremos mediante el empleo de estas abreviaturas:

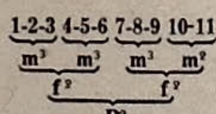
i = inciso
m = miembro de frase
f = frase
p = período
PP = período doble
PPP = período triple
2 = binario
3 = ternario.

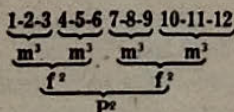
PERIODO BINARIO

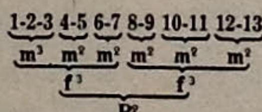


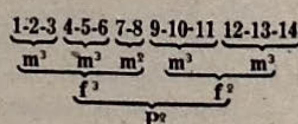




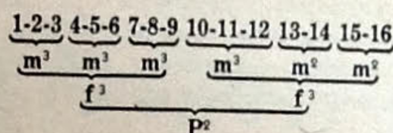


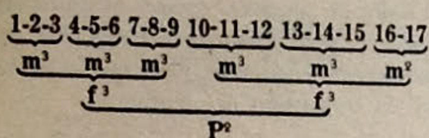


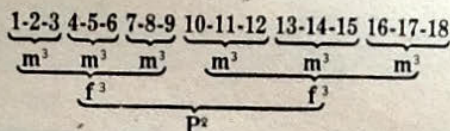




1-2-3 4-5-6 7-8-9 10-11-12 13-14-15
m^3 m^3 m^3 m^3 m^3
f^3 f^2
P^2

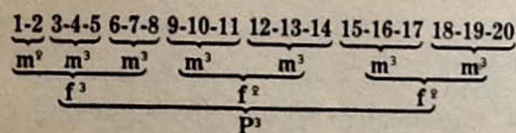


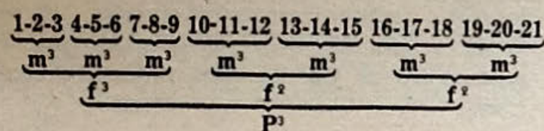


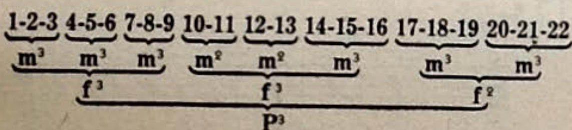


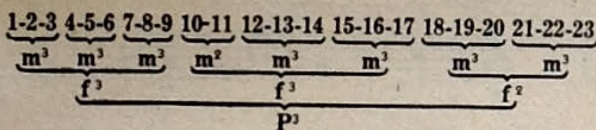
PERIODO TERNARIO

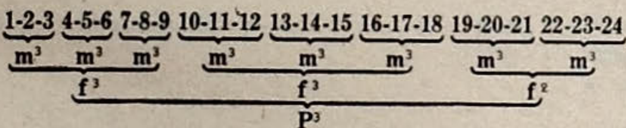
1-2 3-4 5-6-7 8-9-10 11-12-13 14-15-16 17-18-19
m^2 m^2 m^3 m^3 m^3 m^3 m^3
f^3 f^2 f^2
P^3

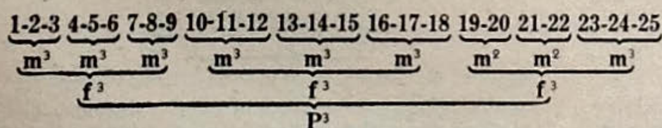


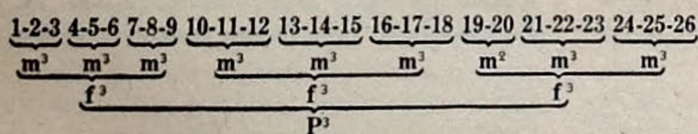


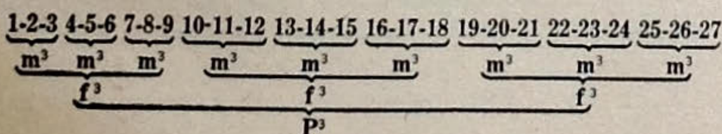






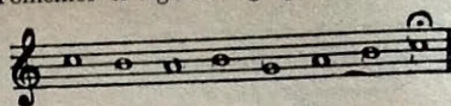




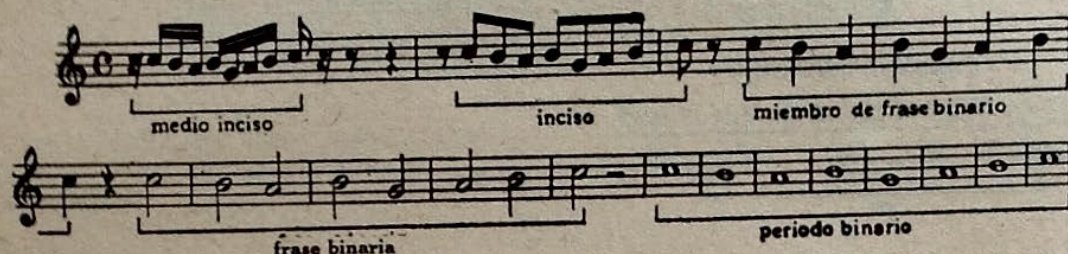


181.—*Relacionando la estructura periodal* con los motivos, hallamos que éstos pueden tener la extensión de un inciso (y aun menos), de un miembro de frase, de una frase, de un período (y aun más).

Tomemos el siguiente grupo de sonidos:



Y ritmémoslo de diferentes maneras, procurando que el valor de las notas guarde siempre idéntica proporción, pero aumentando al doble cada vez la duración de cada una, para que así crezca más y más la dimensión del motivo:



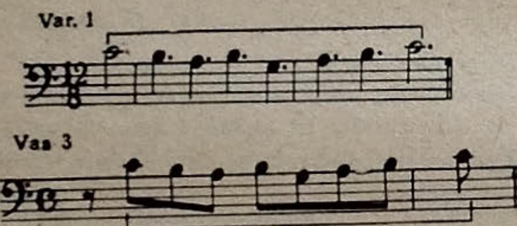
Tres cosas son de notarse aquí:

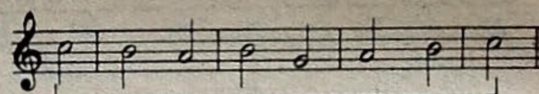
1ª—La invariable cohesión de los sonidos que forman el motivo, a través del creciente alargamiento de éstos;

2ª—La transformación del "medio inciso", en inciso, miembro, frase y período.

3ª—La unidad indivisible del motivo que trae como consecuencia: a)—Cuando éste es miembro de frase, que desaparezca la posibilidad de encontrarle incisos; b)—Cuando es frase, que no se subdivida ni en miembros ni en incisos; c)—Cuando es período, que no dé lugar a incisos, miembros, ni frases.

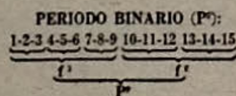
Nuestro último ejemplo fue tomado de un Coral figurado, de Bach. Aunque éste no utiliza todas las transformaciones presentadas por nosotros, es innegable que "pudo" emplearlas. He aquí las diversas valorizaciones usadas en el citado Coral:

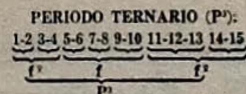






182.—*Un mismo número de compases* puede ser organizado de modos muy diversos. El ejemplo de 15 —además de ligeras variantes que se ocurren de inmediato— puede trocar el (P^2) en (P^3):





¿Cómo saber —teniendo un mismo número de compases— cuál es la organización dada por el compositor? Consúltese el sentido general, la sintaxis musical del período. Aquí tenemos la realización del (P^3), anteriormente descrito, en el Preludio de la Suite Inglesa número 2, de Bach:

* Lección siguiente en la pág. 155.

Lección 48ª

LA CREACION MELODICA

214.—*La Base armónica.*—La melodía se nutre de la armonía. Sea cual fuere el número de las notas accidentales que intervienen en un giro melódico, la substancia de éste es una o varias notas reales integrantes de algún acorde. Ellas son como el tronco al cual se adhiere la yedra trepadora: ésta puede llegar a cubrirlo, pero no por eso deja aquél de ser su sostén indispensable. En este sentido la melodía es una floración de la armonía. Por eso nuestro procedimiento pedagógico inicial para estudiar la composición de la melodía va a reconocer como punto de partida una C/A preestablecida, que llamaremos "base armónica" y que, por ahora, tendrá la extensión de un P² de 8 compases, en el que procuraremos utilizar *con artística selección* los elementos armónicos practicados hasta el momento. Este procedimiento nos enseñará a componer la melodía *teniendo presente* su armonía respectiva, *presintiéndola,* cosa importantísima para el compositor:



Obsérvese cómo esta Base armónica no sólo está bien organizada en cuanto a su división periodal y sus cadencias, sino bajo el punto de vista de la *forma,* pues el hecho de que sus dos frases se inicien idénticamente le confiere *unidad* y el de que concluyan de modo diverso le asegura *variedad.* Por el simple hecho de esa similitud *en sus principios,* esta construcción es cerrada o cíclica: A - A. Esta construcción formal influirá favorablemente en la constitución de la melodía, que no será sino el espejo de ella.

215.—*Motivos-frases.*—Reducir a una sola parte la armonía de una Base dada es el primer paso para la enseñanza de la composición melódica. Seleccionemos una nota de cada uno de los acordes de la Base, teniendo como criterio evitar dos cosas: 1)—Que la melodía se estanque, no moviéndose (notas comunes), pues esto iría contra la esencia misma de la melodía ("sucesión de sonidos de *diversa* altura") y 2)—Que sea espontánea, lo cual se logra generalmente en la medida en que sus movimientos proceden por intervalos cercanos, de suerte que el movimiento de grado y por saltos cortos sea preferido al de intervalos grandes:



Así, hemos construído dos unidades melódicas que, por tener la extensión respectiva de una frase, llamaremos *motivos-frases.*

Nótese:

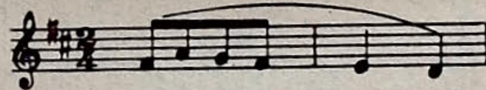
Rítmicamente: el *reposo* de las cadencias, ya previsto por la Base armónica, y la *simetría* de las dos frases.

Armónicamente: que cuando se toma para la melodía una nota de resolución obligada, el compromiso que ello significa queda cumplido haciendo oír en la misma melodía la nota resolutiva: notas: 6-7, 13-14.

Formalmente: la construcción cíclica A-A que entraña *unidad-variedad.*

El procedimiento estudiado tiene importancia relevante para enseñar a *armonizar melodías,* en cuanto que permite ver cómo una *melodía dada* presupone una *armonía dada.* Por último, esta reducción de la armonía a una sola parte hace inferir que los pasajes puramente melódicos de las obras musicales, a pesar de no tener sino una línea, están basados en una armonía, real y posible de ser reconstruida, pero de la cual sólo un sonido se haya expreso.

216.—*Motivos-Miembros.*—Recurriendo a las notas accidentales, para aumentar el interés melódico y rítmico, imaginemos un motivo cuya extensión sea de dos compases y en el que la ley "movimiento reposo" se verifique claramente:



A continuación pensemos en un segundo *motivo-miembro* ensayando las dos posibilidades: *a*) que sea simétrico o *b*) contrastante, que termine con cesura masculina o femenina:



Siguiendo cualquiera de los dos derroteros, el tercer *motivo-miembro* deberá ser igual al primero, pues así lo sugiere la Base armónica. Por lo tanto nuestro *plan temático,* en el primer caso, es —hasta este momento— el siguiente:

a - a, a - ?

Y en el segundo:

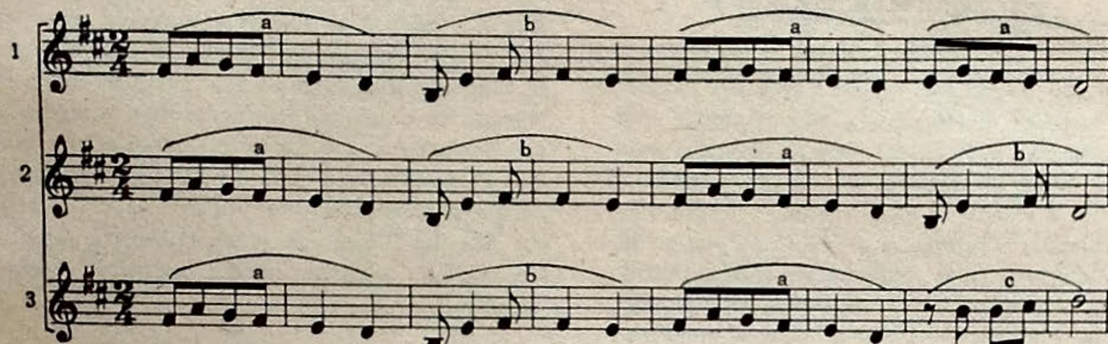
a - b, a - ?

En vista de la reiterada simetría del primero, es necesario procurarle variedad por medio de un elemento contrastante que introduzca "aire nuevo" en la melodía. Tendremos así el esquema siguiente que es perfecto:

a - a, a - b.

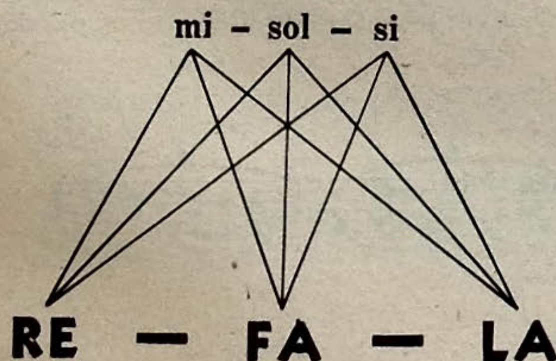


En cuanto al segundo plan, conteniendo ya la indispensable unidad y variedad en sus tres primeros motivos-miembros, puede elegir en el último tres posibilidades: 1)—La de reiterar el motivo "a", 2)—La de hacer eso con el "b" y 3)—La de buscar mayor variedad con un elemento nuevo "c":



Ejemplo de alumno.

217.—*Motivos-Incisos.*—Llegando a la unidad melódica más breve, compongamos ahora *motivos-incisos,* en los que el compás *gráfico* y el *musical* coincidan. Procuremos también que la ley "movimiento-reposo" sea patente en ellos. El primero de esos motivos debe ser cuidadosamente elaborado, pues constituye el núcleo temático principal (149). A ese fin consideremos que en cada enlace acordal hay incontables posibilidades melódicas, como lo hace ver el hecho de ser posible partir de cada uno de los sonidos del primer acorde a cada uno de los del segundo, y el de que se pueda ir de un sonido real a otro por mil distintos caminos. Haciendo caso omiso de esto último, los enlaces melódicos entre el primer acorde de nuestra Base armónica y el segundo son 9 (multiplicación de los sonidos del primero por los del segundo: 3 x 3 = 9).



He aquí una tabla de posibilidades mínimas en el primer *motivo-inciso*:





Ejemplo de alumno.

Cada una de esas células puede dar origen a una melodía diversa, en la que es posible utilizar todas las especies de notas accidentales conocidas, todos los recursos de unidad y variedad que en la extensión de los motivos (*motivos-incisos, motivos-miembros, motivos-frases*), en su diferente cesura, en su configuración rítmica es dado hallar. La diversidad de *expresión*, de *compases*, que la experiencia y la fantasía del alumno sean capaces de imaginar podrá proporcionar nuevos motivos iniciales, nuevos *temas* melódicos que desenvolver, sin salirse de aquella primera Base armónica.

218.—*Grave escollo* del compositor-aprendiz es su prematuro anhelo de ser original y su horror a los "lugares comunes", a las "frases hechas". Debe sin embargo saber que primero ha de lograr la espontaneidad y después podrá interesarse por la originalidad, primero ha de *asimilar* y después *producir*, ser antes *hijo* que *padre*. A las veces sólo entienden esto los alumnos, cuando se les "ordena" componer melodías *vulgares*..., a su modo de ver.

> Cuenta Rimsky-Korsakov, en sus *Memorias*: "Mis repetidos intentos para componer un *adagio* fracasaron; no podía esperarse otra cosa, puesto que nos afrentábamos de escribir una melodía cantable desarrollada con alguna extensión; el temor a parecer vulgares paralizaba toda sinceridad".

Recuerden también que la música es para los oídos y no para los ojos. Por consiguiente, no basta que un pasaje sea *analizable* y justificable y hasta interesante, sino que ha de ser *agradable* al oído... (del maestro). Es inevitable: a éste le toca ser juez y formar el gusto de sus alumnos. Tremenda responsabilidad.

219.—*Ley del Buen Bajo.*—Lograda una melodía satisfactoria, preséntase el problema de acompañarla.

El punto principal a dilucidar no es ciertamente "qué acorde dar a este giro melódico", pues ello es indicado claramente en la Base armónica que dio sostén a la invención melódica, sino "*en qué estado*" emplear los acordes demandados por la Base armónica. Porque no cualquier estado es bueno. En el conjunto de toda obra armónica o contrapuntística, son las voces extremas (en este caso la melodía del Soprano y las notas del Bajo) las que percibe el oído en primer término y exige por ello que el intervalo entre ambas sea agradable. ¿Cuáles son esos "buenos intervalos" acompañantes?

Clasifiquémoslos, ante todo, en:
Suaves: 3ª, 6ª
Vacíos: 4ª, 5ª, 8ª.
Duros: 2ª, 7ª, (9ª).
Extraños: los aumentados y disminuídos.
He aquí ahora las normas a seguir:
Los intervalos *suaves* son excelentes.

Los *vacíos* sólo se aceptan en las cadencias y en el acorde inicial (como resultado de las exigencias que en esos lugares hay respecto al empleo de estados fundamentales o de **T**² precediendo a la fórmula cadencial de punto).

Los *duros* y los *extraños* pueden ser también buenos intervalos acompañantes, siempre que se empleen según las leyes de la ortografía armónica, es decir que esa disonancia se prepare (7ª y 9ª secundarias) y se resuelva.

Tomemos la Base armónica propuesta al principio de esta lección y, desarrollando el motivo temático número 1 en las posibilidades ejemplificadas de los *motivos-incisos*, hagamos un período melódico:



Ejemplo de alumno.

De acuerdo con las normas del "buen bajo", determinemos el que corresponde a esta melodía:

Allegretto

Análisis:—En el primer acorde el intervalo acompañante es "vacío"; ello se debe a la necesidad de empezar con acorde en estado fundamental. Es esto tan normal para el oído que no repara en el intervalo resultante. Igual cosa dígase del intervalo del 4º compás, del 5º (repetición de la frase inicial) y del último.

—El intervalo vacío del 2º y su repetición en el 6º aparentemente están fuera de lugar pues allí no hay cadencia que los justifique, por lo cual pudiera ocurrirse cambiarlos por uno suave de 6ª (T[1]); pero ello no es posible normalmente porque el *fa* que se le daría al Bajo es nota resolutiva de la 7ª *sol* anterior y no puede ser duplicado:

malo bueno

—En el penúltimo compás, la melodía tiene un silencio al producirse el Bajo, ello no obsta para que el intervalo que "haya de formar" sea tan bueno como si en vez del silencio hubiera la nota *si* con valor de una negra.

—Los últimos dos intervalos (3ª y 8ª) están precedidos de una apoyatura, la cual *no modifica el carácter verdadero del intervalo real.*

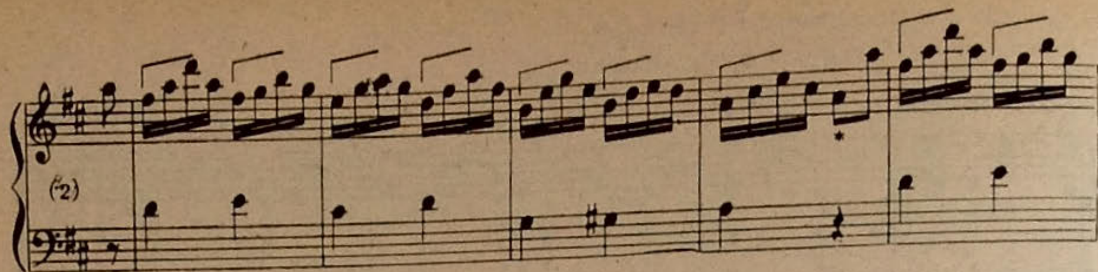
—Comparando la Base armónica con el Bajo Cifrado se notan las divergencias: mientras algunos acordes pasan de su inversión al estado fundamental, otros hacen lo contrario; todo ello en vista del "buen intervalo acompañante".

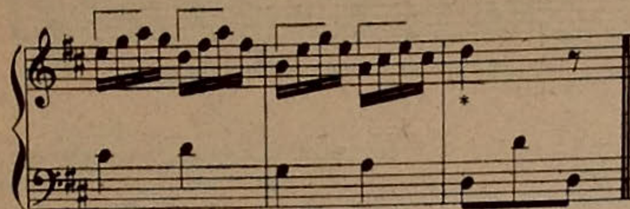
220.—De seguro interesará al alumno saber qué hizo Haydn con la base armónica que le hemos tomado. Ese período es la primera parte del "estribillo" en una forma "rondó". Las cuatro veces que aparece son otras tantas realizaciones melódicas de la Base armónica. Helas aquí:

Base armónica

Allegro assai

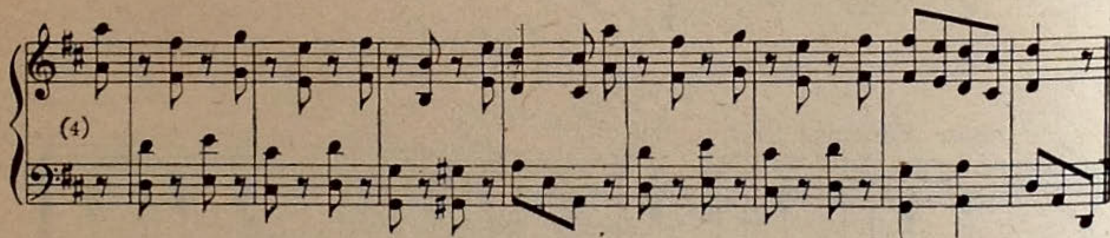
(1')











Observaciones:

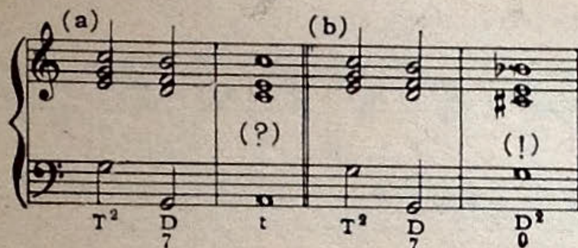
1)—Las realizaciones 1 y 4 se inician más que como un diálogo como una melodía ejecutada alternativamente por las dos manos.

2)—Las realizaciones 2 y 3 nos presentan el caso típico de una melodía constituída por dos motivos-frases: A-A, y con figuras rápidas. En tales ocasiones, el arabesco melódico se compone de pequeños giros que repitiéndose concurren a dar unidad a esa cascada de sonidos. Las interrupciones de esos breves giros por un elemento nuevo sirven más que para darle variedad para la debida *puntuación* cadencial. Conviene analizar casos semejantes entre los muchos que la literatura pianística ofrece, para entrar en el secreto de la composición de esas melodías "torbellino".

* Lección siguiente en la pág. 169.

CADENCIAS DE ENGAÑO (¡) *Y PLAGAL* (**ST**).

268.—*Diversos nombres de la primera.*—Cuando el segundo acorde de la cadencia de punto (**D/T**) es substituído por cualquier otro, experiméntase una impresión de desconcierto, de sorpresa, porque la sensación de reposo ha sido burlada. Por lo cual esta cadencia se llama (indiferentemente): cadencia de *engaño,* cadencia *trunca,* cadencia de *interrogación,* cadencia de *admiración:*



269.—*Cadencia Plagal.*—Es una especie de variante de la cadencia final, (**D/T**), que consiste en poner en vez del acorde (**D**) el de (**S**) o (**s**), de modo que se tenga la fórmula cadencial así: **S** (**s**) — **T**:

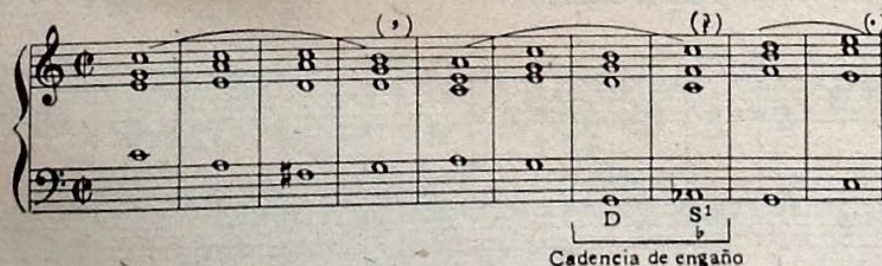
Schubert.—Impromptu op. 90, Nº 2.





Es posible que la denominación de *plagal* le venga del hecho de no utilizar el acorde de la quinta superior (**D**) sino el de la inferior (**S**), cosa que recuerda la colocación grave de los modos plagales gregorianos con relación a los auténticos.

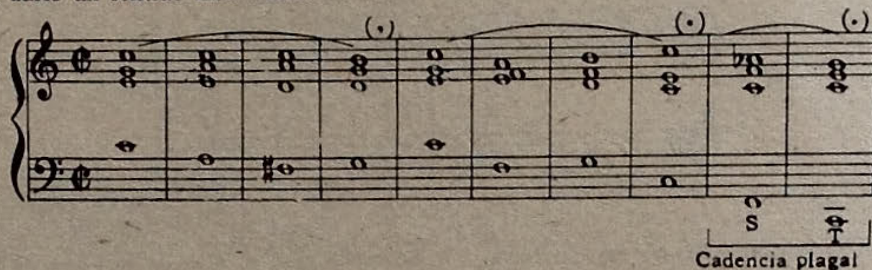
270.—*Empleo típico de tales cadencias* es al final de la obra o de parte importante de ella, como un recurso para prolongar el último período:





Mozart.—"Ave verum".

O para darle un sentido más conclusivo aún:



Lección 64ª

EL PERIODO TRIPLE

271.—*Plan formal.*—Cuando se encadenan 3 períodos de suerte que formen un todo compacto, la ley U/V debe estar presente en ellas de algún modo:

A — B — A
(p) (p) (p)
(PPP)

Precisamente esa interna relación es lo que une en un solo bloque los 3 períodos, formando la unidad superior que llamaremos *período triple* (PPP).

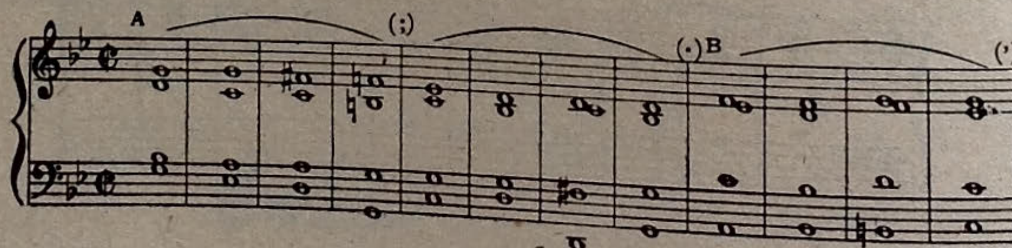
272.—*Plan tonal.*—Independientemente de las modulaciones pasajeras que pudieran existir en el interior de cada período, el plan tonal del PPP demanda un eco de la simetría contenida en la forma:

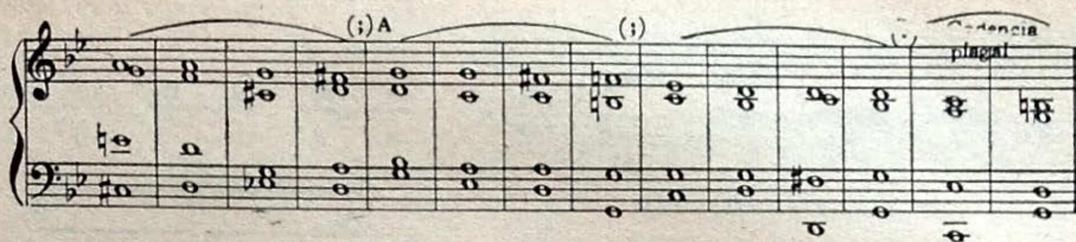
A
Tono principal. Cadencia a ese tono o a otro (modulación).

B
Modulaciones diversas que concluyen preparando el retorno del tono principal.

A
Tono principal. Cadencia final en este tono.

He aquí una realización muy sencilla del PPP:





Lección 65ª

EXPOSICION DE LOS TEMAS

273.—*De suma importancia* para el literato es saber enunciar sus ideas con claridad, corrección y belleza. Y de no menor consideración para el compositor es el saber exponer sus temas. Estudiando las obras de los grandes maestros, aprenderá el alumno a expresarse con sobriedad de recursos, con nitidez de contornos, con eficacia de efectos.

274.—*Exposición binaria a un período.*—Es la forma más breve de estructurar un tema. Tan breve, que el compositor necesita recurrir a las articulaciones ternarias periodales a fin de darse espacio suficiente para cincelar su idea a satisfacción.

En la Fuga y en otras composiciones contrapuntísticas el tema puede ser aún más corto que un período; pero esto no pertenece al estilo melódico-armónico que estamos estudiando.

Aquí tenemos, realizado por Mozart, el siguiente esquema:

$\mathbf{m^3}$ - $\mathbf{m^3}$ $\mathbf{m^3}$ - $\mathbf{m^3}$
a **b** **a** **b**
$\mathbf{f^2}$ $\mathbf{f^2}$
$\mathbf{P^2}$



Y este otro, de Haydn:

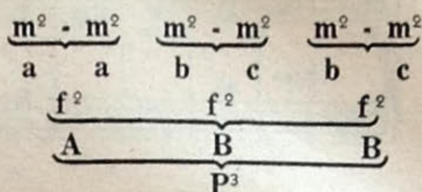
$\mathbf{m^2}$ - $\mathbf{m^2}$ - $\mathbf{m^3}$ $\mathbf{m^2}$ - $\mathbf{m^2}$ - $\mathbf{m^3}$
a **a** **b** **c** **c** **d**
$\mathbf{f^3}$ $\mathbf{f^3}$
$\mathbf{P^2}$

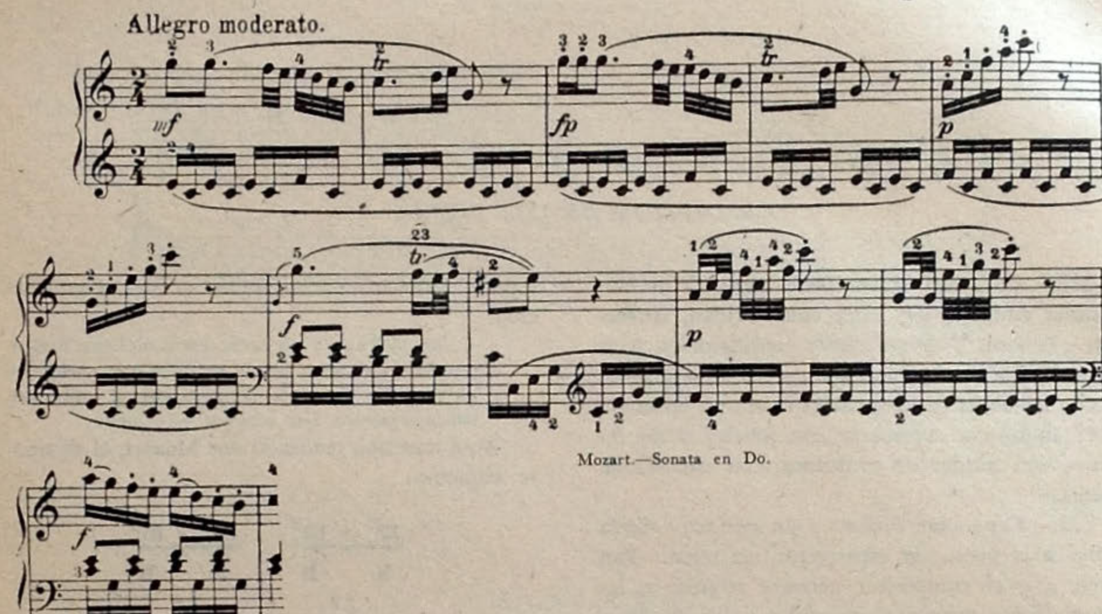




Haydn.—Sonata XXXIII. Finale.

275.—*Exposición ternaria a un período:*

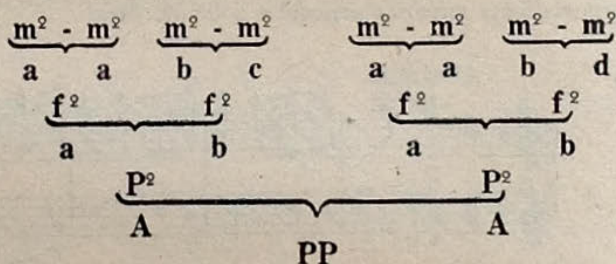


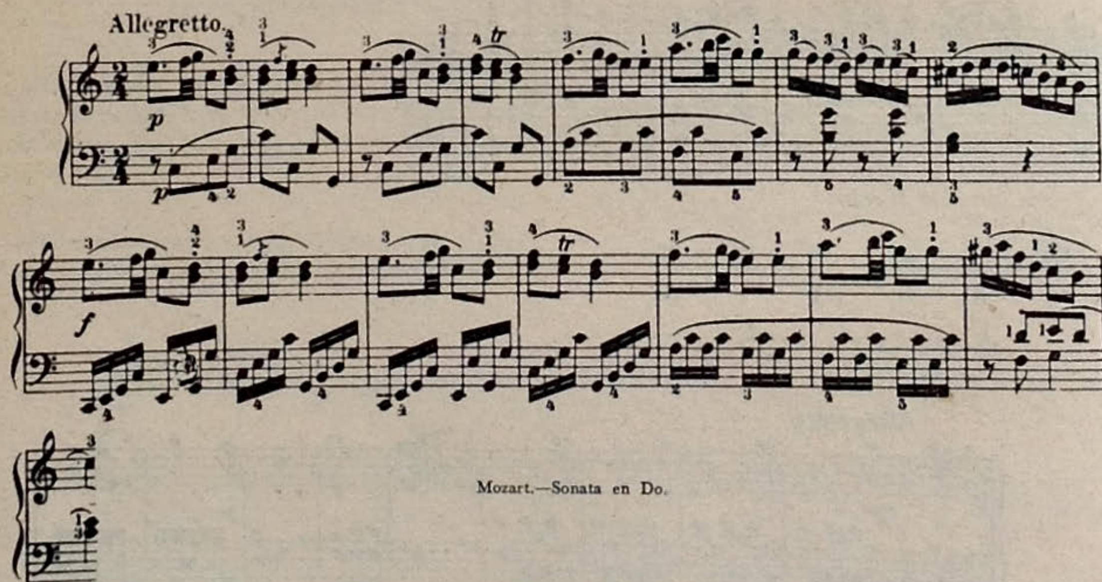


Mozart.—Sonata en Do.

276.—*Exposición binaria a dos períodos.*— Hay dos posibilidades:

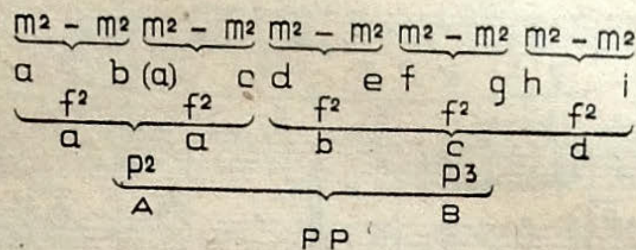
Construcción: A - A, cuya realización en el ejemplo reportado es:





Mozart.—Sonata en Do.

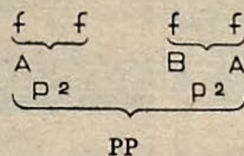
La segunda: A — B ofrece una composición más compleja en el ejemplo:



Andante cantabile.

Mozart.—Sonata en Do.

277.—*Exposición ternaria a dos períodos.*—Es la forma típica del "Tema" para Variaciones, cuyo esquema suele ser así:



Tema.
Andante.

Mozart.—Sonata.

278.—*Exposiciones binarias y ternarias a más de dos períodos.*—El juego binario o ternario de las articulaciones temáticas lo vimos iniciarse con una frase en cada parte:

f – f
a a
P²

f – f – f
a b b
P³

Luego se desenvolvió teniendo un período en cada parte o un período en la primera, una frase en la segunda y otra frase en la tercera:

P – P
A A
PP

P – P
A B
PP

P – f – f
A B A
PP

Ese creciente desarrollo puede seguir adelante y ofrecernos una exposición ternaria a 3 períodos:

P – P – P
A B C
PPP

Como en el *Largo e mesto* de la Sonata op. 10, No. 3, de Beethoven, al exponer el tema inicial.

Largo e mesto.

Beethoven.—Sonata op. 10, Nº 3.

O como en el *Allegretto innocente* de la Sonata XIII de Haydn, cuyo esquema se sintetiza así:

A - B - A
P P P
PPP

Allegretto innocente.

Haydn.—Sonata XIII.

Y hasta una exposición ternaria a cuatro períodos:

A - A   B - A
P P   P P
PP   PP

como en el *Andante con variazioni* de la Sonata de Beethoven, op. 26:

Andante con Variazioni.

o como en el *Andante* de la Sonata op. 27, núm. 1 del mismo autor:

Andante. (𝅗𝅥 = 84)

13.

Primera página de la Misa "Mille regrets" de Cristóbal Morales (1550-1553).

LOS POLIFONISTAS

. . .querría insinuar que quizá sea un error tocar siempre las mismas cosas, lo que puede hacer creer a personas muy decentes que la música nació ayer, mientras que tiene un Pasado cuyas cenizas habría que remover, pues contienen esa llama in-extinguible a la que nuestro Presente deberá siempre una parte de su esplendor.

DEBUSSY

304.—Ante el gran número de instrumentos musicales que poseyeron algunos pueblos de la antigüedad, como la India, la China, Egipto, Siria, Grecia, pregúntanse los musicólogos si no fueron empleados para producir combinaciones armónicas, pues les parece sumamente extraño el que los ejecutantes se hubiesen contentado con emplear semejante variedad de instrumentos sólo para producir un simple e inacabable *unísono*. Mas, a pesar de todas las indagaciones hechas hasta el presente, no se ha podido llegar a conclusión alguna que favorezca la hipótesis del conocimiento de la armonía por aquellos pueblos. Cuando mucho, y en vista de las diferentes tesituras instrumentales y del hecho de que algunos instrumentos como la antiquísima zampoña producían juntamente con la melodía una especie de nota pedal grave e incesante, es posible conceder un germen de polifonía, consistente en reproducir la melodía simultáneamente en varias octavas, quizá hasta con variantes rítmicas, amén del sonido grave en forma de nota pedal.

Los japoneses tienen todavía hoy una música monódica; pero practican la variación instrumental de la melodía, lo que es muy apreciado por los oyentes.

En realidad el descubrimiento de la consonancia armónica data del siglo IX, en que el teórico Hucbaldo describe un modo de cantar el canto gregoriano, consistente en acompañar la melodía tradicional con otra u otras distantes un intervalo de 4ª o de 5ª:



Gerbertus III, pág. 357.

Esta primera forma de polifonía se llamó *organum*.

Tal acontecimiento había de dar origen a un nuevo mundo musical y separar con un tajo neto dos conceptos diferentes acerca de la música: de una parte la música de la antigüedad, esencialmente *monódica*; de otra, la nuestra, esencialmente *armónica* y *polifónica*.

Largo y árido camino húbose de recorrer desde el s. IX hasta el XVI para que madurase el arte polifónico. Las interminables tentativas que preceden ese apogeo van perfeccionándose, haciendo agradable el convivir de las varias líneas melódicas, a medida que descubren y afinan las reglas que rigen la *consonancia* de las voces. Es cierto, pues, que los polifonistas pensaban su música horizontalmente, melódicamente, contrapuntísticamente; pero tenían en cuenta también ese indispensable elemento que hace posible la unión de las

voces. Contrapunto y armonía son igualmente antiguos; aquél sin ésta es inconcebible.

305.—*Analogía armónica.*—Sintetizando el aspecto armónico de la gran polifonía del s. XVI, diremos que sólo conoce un acorde, el de tres sonidos, pero enriquecido por los choques resultantes de aquel artificio que llamamos retardo:

(13)

Tomás Luis de Victoria.—Te Deum.

Por otra parte, sus acordes están preferentemente usados en estado fundamental y ello también confiere severidad al conjunto (80).

306.—*Ortografía armónica.*—Los polifonistas escribían sus obras para la voz humana, con un sentido de libertad, de movimiento y de eficacia sonora que no ha sido superado aún. Para ellos, no existiendo relaciones incorrectas de "581" entre voz y voz, nada importaba que resultasen del efecto total de movimientos como éste:

Palestrina.—Misa "Aeterna Christi munera".

Podríamos decir que a ellos lo que importaba era que *no se viesen* las 5as., aunque se *oyeran*.

307.—*Sintaxis armónica.*—Los modos empleados por los polifonistas representan un interregno entre las modalidades gregorianas y el advenimiento del M/m. Aparentemente la teoría de los ocho modos gregorianos seguía en vigor, aunque reuniendo en uno solo el auténtico y el plagal respectivos:

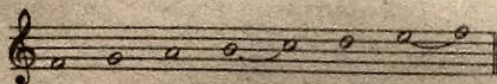
Πρῶτος:
(primero).

Fusión del 1º y 2º gregorianos.

Δεύτερος:
(segundo).

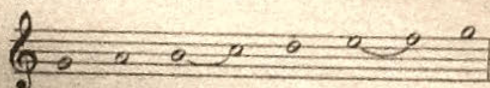
Fusión del 3º y 4º.

Τρίτος:
(tercero).



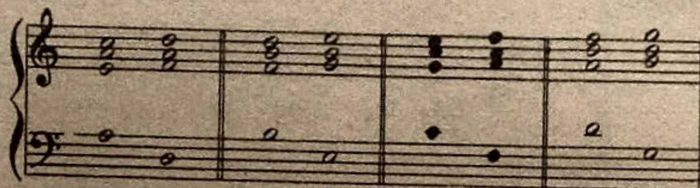
Fusión del 5º y 6º

Τέταρτος:
(cuarto).



Fusión del 7º y 8º

308.—Característica de estos modos es la carencia de una sensible o VII grado distante un semitono del VIII. Sólo en el *tritos* había esa sensible semitonal semejante a la nuestra del M/m. Comparando la capacidad cadencial de los cuatro modos, es dado gustar la enorme diferencia entre la sensible semitonal y el VII grado desprovisto de esa característica:

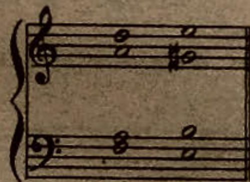


309.—El deseo de trasladar la posibilidad de una sensible semitonal a los modos que carecían de ella hizo que se introdujese una alteración sumamente beneficiosa para las cadencias:

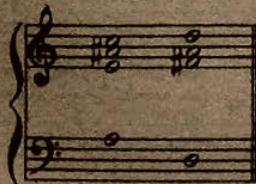


Con lo cual se inició la tradición de poder concluir en mayor aun los modos menores. (106). Esa cadencia especial del *Deuteros* fue heredada por nuestra música, que la emplea en todos los tonos menores y la llama equivocadamente "cadencia frigia" siendo así que debiera llamarse "dórica" pues el modo de *mi* entre los griegos se llamó *dórico*, aunque luego, por sucesivas malas inteligencias de los teóricos decadentistas, se trastrocó nominalmente por el *frigio*.

310.—Pero el *deuteros* ofrecía una dificultad mayor por la cuarta tritono *fa-si*. La solución fue que la cadencia en este modo se hiciese no con un acorde de **D**, sino con el de (**s**):



El cual resolvía más agradablemente sobre un acorde mayor que sobre el menor que proporcionaba el modo. Esta conclusión en mayor era tan satisfactoria para los polifonistas que la trasladaron al *Protos*:



Cuando no se creía conveniente acabar en mayor, no por ello lo hacían en menor, sino que preferían dejar el acorde sin 3ª.

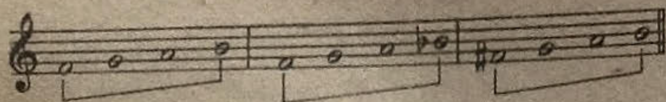
311.—La música griega y el canto gregoriano tienen de común la utilización de todas las escalas modales originadas en cada uno de los grados de la escala natural y el ser indiferentes al *tritono*, presente en todas ellas. El arte polifónico, en cambio, rehuye y anatematiza el tritono, al punto de considerarlo "diabolus in musica".

Los polifonistas llevaban imbuído hasta la medula el prejuicio que contra el tritono predicaron los teóricos medievales —por aquéllos tenidos en veneración— y que fue sintetizado por Adán de Fulda en los siguientes términos:

"Qui ab omnibus musicis tamquam irregularis et incongruentissimus sonus vitari perhibetur".

(El cual es prohibido por todos los músicos como intervalo incorrecto y absurdo).

Para evitar melódicamente el tritono, los polifonistas alteran alguno de sus sonidos y convierten la 4ª aumentada en justa:



En su horror al tritono, los polifonistas y teóricos del s. IX al XVI llegaron a tachar de bárbaro al mismo canto gregoriano y propusieron seriamente "corregirlo". San Bernardo y Palestrina, cada cual a su tiempo, se dieron a esta tarea.

Sin embargo —cosa extraña—, quienes tan cautelosamente evitaban el tritono melódico no parecen siquiera percatarse de su presencia en las sucesiones armónicas. Son frecuentísimos los casos como el siguiente:

Pesante.

ff Tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge

ff Tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge

ff Tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge

ff Tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge

Victoria.—Passio.

Lo cual confiere a su armonía ese característico sabor austero y "arcaico".

Quizás la explicación se encuentre en que los polifonistas no miraban la música verticalmente, armónicamente, sino horizontalmente, como un convivir de líneas melódicas.

312.—*Melodía.*—El arte de los polifonistas es hijo del gregoriano. De éste toma casi siempre sus *temas* y adopta sus *modalidades* aunque —como hemos visto— modificándolas paulatinamente en vista de las exigencias armónicas y presintiendo el advenimiento de la modalidad M/m. A imitación del gregoriano, la polifonía hace una juiciosa selección de los intervalos melódicos, no admitiendo (fuera de las 2as. y 3as. menores y mayores, de las 4as. y 5as. justas y de la 6ª menor) sino un nuevo intervalo: la 8ª. El *diatonismo* es otra de las características gregorianas respetadas por la gran polifonía vocal clásica.

313.—*Ritmo.*—El compás de los polifonistas del s. XVI no podía tener sino 2 ó 3 tiempos, ninguno de los cuales era necesariamente fuerte o débil. Lo primero tiene importancia muy grande para precisar el "tempo" o velocidad en la música polifónica, en tanto que lo segundo explica por qué los polifonistas colocaban la sílaba acentuada y el inicio de sus ritmos lo mismo en el 1º que en el 2º o 3er. tiempos. Fue más tarde cuando se creó el concepto del "primer tiempo = fuerte".

De lo anteriormente dicho y del estilo contrapuntístico imitativo en que las diferentes voces entraban una en pos de otra, hubo de nacer un *ritmo libre,* en algo semejante y en algo diferente al del gregoriano.

Véase ello en el siguiente ejemplo:

Do _ mi_nus De _ us Sa _ _ _ ba_oth, _ Do_mi nus De

Do_mi_nus De _ us Sa _ _ _ ba_oth Do_mi nus De _ us Sa

Do_mi nus De _ us Sa _ _ _ ba _ oth, Do _ mi_nus De _

Do_mi nus De _ us Sa _ ba _

Victoria.—"Duo Seraphim".

314.—*El ritmo de danza,* que en los polifonistas asoma excepcionalmente:



Palestrina.—O quantus luctus.

a partir de 1600 fue invadiendo el campo de la música. Los compositores descubren una fuente de inspiración rítmica en las danzas populares y cortesanas cuyos ritmos isócronos y simétricos fueron dando poco a poco una "cuadratura" especial a la frase musical que en breve alcanzó ese periodar nítido y un tanto uniforme que caracterizaría con el andar del tiempo a la música de los Clásicos de los siglos XVIII al XIX. El desarrollo del *estilo instrumental* hubo de facilitar esa adaptación de los ritmos bailables a la música, libre ya de la servidumbre del texto.

La simetría y la esclavitud al compás era fácil que originaran —como de hecho originaron— la monotonía rítmica, que se advierte en los compositores mediocres, monotonía evitada por los grandes mediante diversos artificios en la construcción de los motivos (148 &).

315.—*Forma.*—Echando una mirada a la producción polifónica del s. XVI, observamos:

1)—Que en su casi totalidad está destinada a la voz humana empleada como masa instrumental; es decir, que la música de 1500 es vocal y coral.

2)—Que está ligada inseparablemente a un *texto.*

3)—Que la forma típica y casi exclusiva en este período de la historia musical consiste en una serie de pequeños cuadros o episodios sugeridos sucesivamente por las articulaciones ideológicas del texto a musicar, correspondiendo a cada uno de esos episodios un *tema* sonoro diferente cuyo tratamiento puede ser en estilo contrapuntístico imitativo o bien homófono.

4)—Es lícito observar que el arte polifónico —maduro y perfecto en otras facetas— puede ser calificado de "primitivo" en cuanto a la *forma,* pues carece ésta de un elemento esencial: la unidad.

Preludio del 1er. acto de "Pelléas et Mélisande". Autógrafo de Debussy.

LOS POSTCLASICOS

La música fue inventada para agradar al oído y, por consiguiente, todo aquello que se encuentre ser agradable al oído debe siempre ser incluido en las reglas de la música.

ROBERDAY (siglo XVII).

316.—Cuando los compositores se hastiaron de las combinaciones contrapuntísticas de la polifonía vocal, otearon nuevos rumbos en el regreso a un arte menos complicado. Así nació la monodia acompañada sobre la cual se basaron las primeras tentativas de la Opera y de la música instrumental, a partir del año 1600.

Esa única melodía acompañada por un sencillo fondo armónico sugerido taquigráficamente por el B/C hace que el compositor abstraiga el elemento armonía, le permite estudiar directamente el *acorde* y le abre un nuevo campo visual para mirar no sólo horizontalmente la música sino —ahora por vez primera— *verticalmente*, de abajo para arriba.

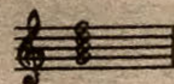
Consecuencia de este hecho tenía que ser el que la armonía (después de tantas proezas realizadas por la melodía) echase también a andar rumbo a las conquistas que le aguardaban.

Monteverdi encuentra el acorde de 4 sonidos, que viene a enriquecer el patrimonio armónico. Hallado el camino, otros autores hacen crecer pronto la columna sonora, yendo adelante en la superposición de terceras. Esquemáticamente podríamos representar el crecimiento armónico de esta manera:

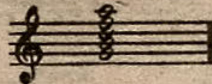
Polifonistas:



Monteverdi:



Autores siguientes:



Con estos tres tipos de acordes crean sus obras inmortales los grandes Clásicos de los siglos XVII, XVIII y XIX.

317.—*Modernismos en los Clásicos.*—No como "licencias" que se permitieron los grandes músicos del pasado, sino como geniales atisbos hacia el futuro hay que considerar casos como los siguientes:

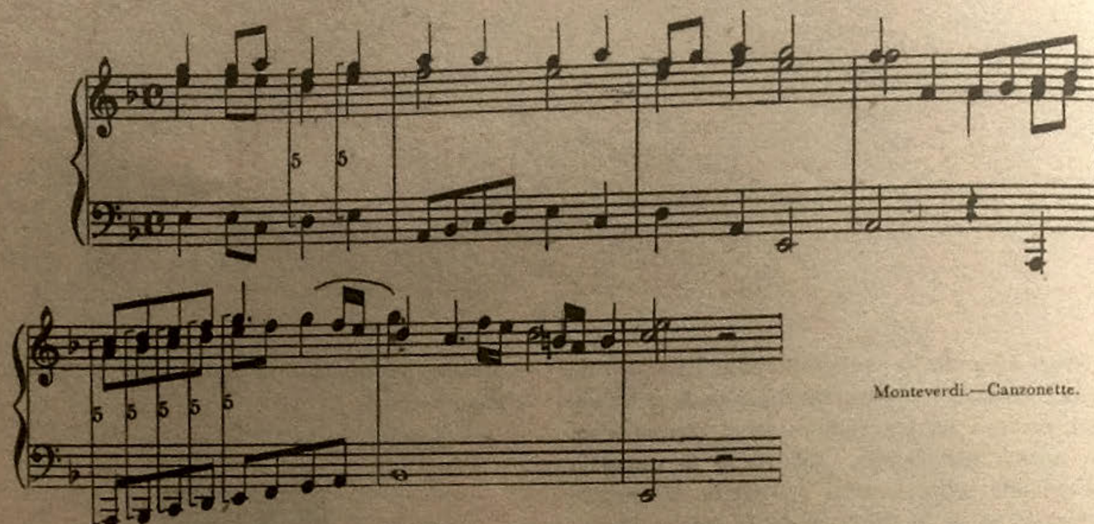
Frescobaldi: disonancia de 3 grados consecutivos de la escala:





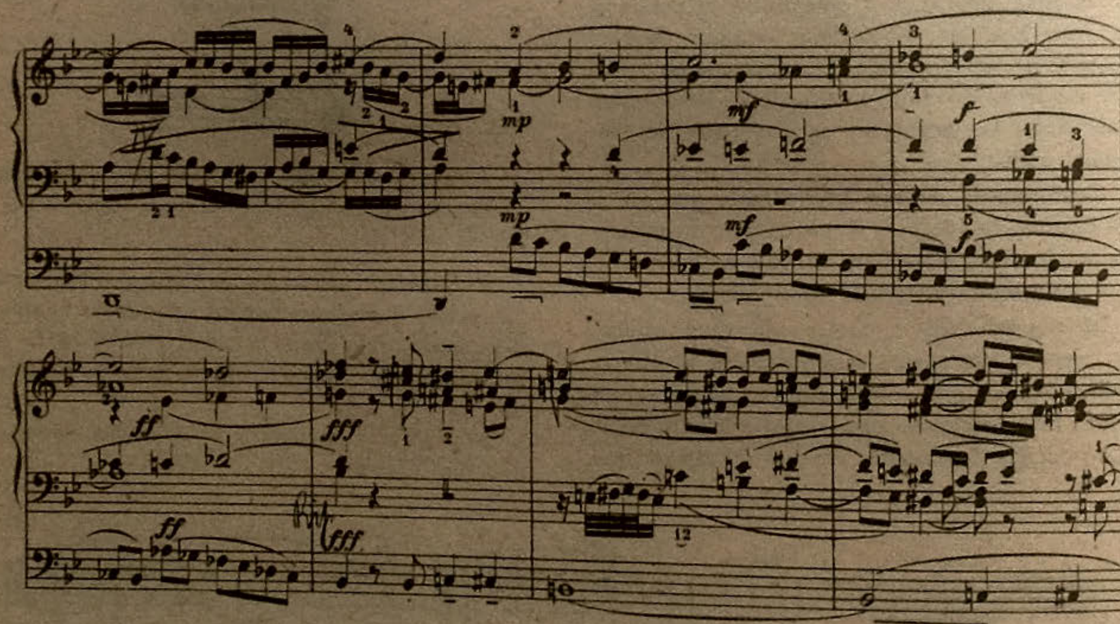
Frescobaldi.—Corrente e Canzona.

Monteverdi: acordes con 5as., paralelas:



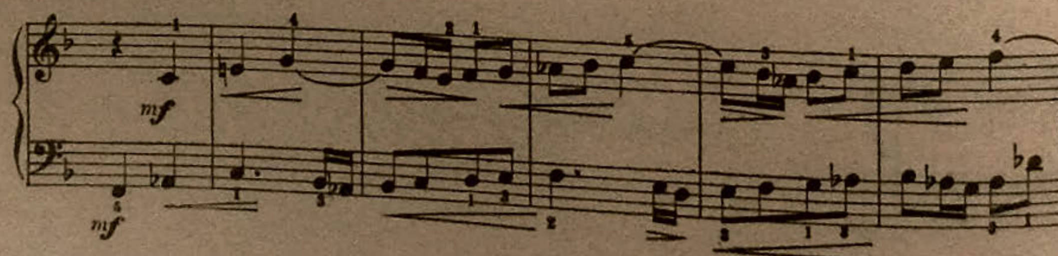
Monteverdi.—Canzonette.

Bach: En su obra hay preanuncios innumerables de la música del porvenir. Pasajes cromáticos de dramática y novedosa armonía, como en la Fantasía de la gran Fuga en sol menor:



Bach.—Fantasía y Fuga en sol.

Bitonalidad o sea, existencia simultánea de dos tonalidades diferentes:

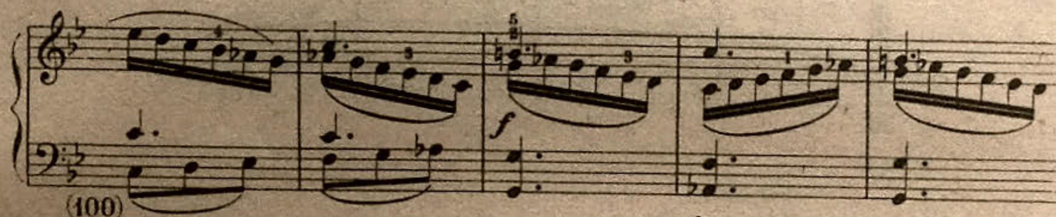




Duetto en Fa.

Scarlatti (*Domenico*): Las audacias armónicas y contrapuntísticas de este autor no tienen paralelo ni en Bach. Su mismo panegirista, Longo, al editar las sonatas tuvo miedo de dejarlas tales cuales son y en algunos puntos las "corrigió".

Oscilaciones tritonales inspiradas en el folklore español:





Scarlatti.—Sonata Nº 8.



Scarlatti.—Sonata Nº 42.

Octavas como "efecto" estilístico:



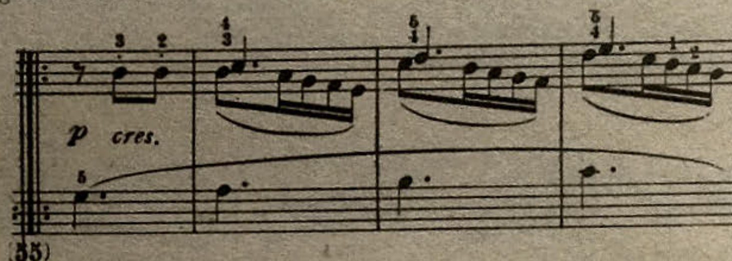
Scarlatti.—Sonata Nº 10.

y quintas como atisbo impresionista:



Scarlatti.—Sonata Nº 3.

Choques de 3 grados consecutivos:



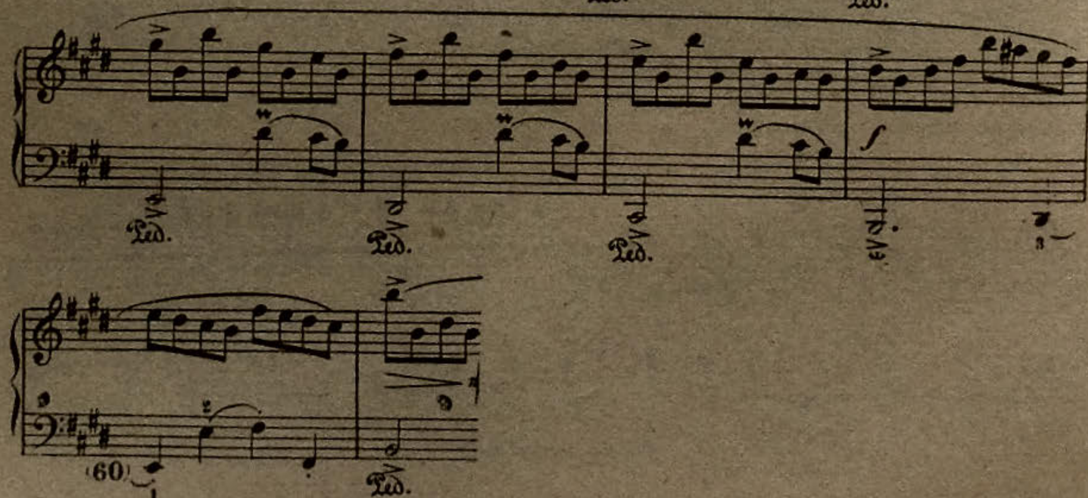


Scarlatti.—Sonata Nº 24.

Diseños obstinados sobre notas pedales atrevidas:

Scarlatti.—Sonata 25.





Yuxtaposiciones sonoras insólitas:





Scarlatti.—Sonata Nº 39.

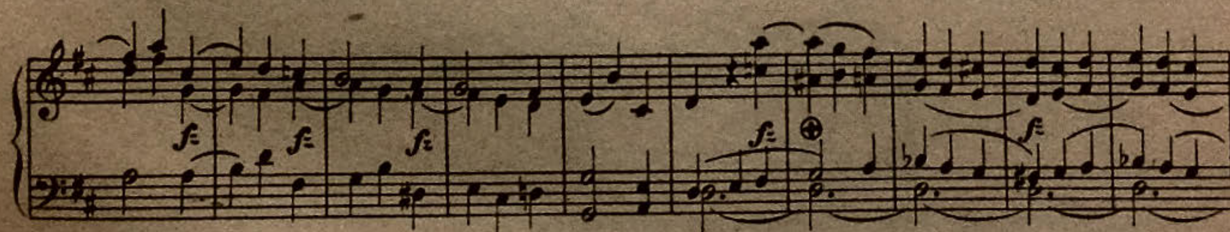
Y mil cosas más hacen de Domenico Scarlatti un "caso" especial en la historia de la composición.

"Papá" Haydn tiene entre sus humoradas la siguiente cadencia con 8as. paralelas:



Haydn.—Sonata VI, Minuetto.

Y esta falsa relación:



Sonata XXXII, Final.

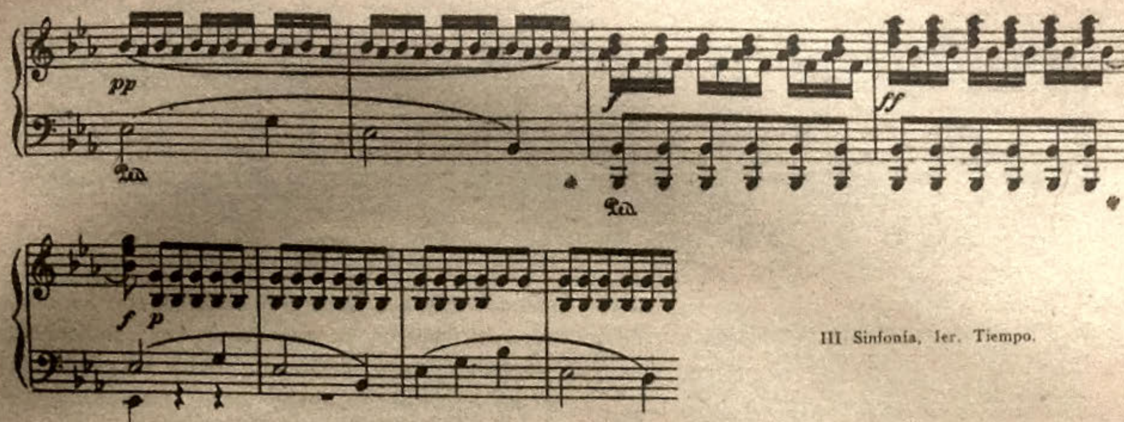
Mozart: En su Fantasía en Do tiene modulaciones atrevidas:

Adagio.

En el *Andante* de la Sonata 1 (en Fa), estas 7as. consecutivas de tipo "impresionista":

Beethoven: Superposiciones de dos acordes diferentes:

Sonata "Los Adioses".



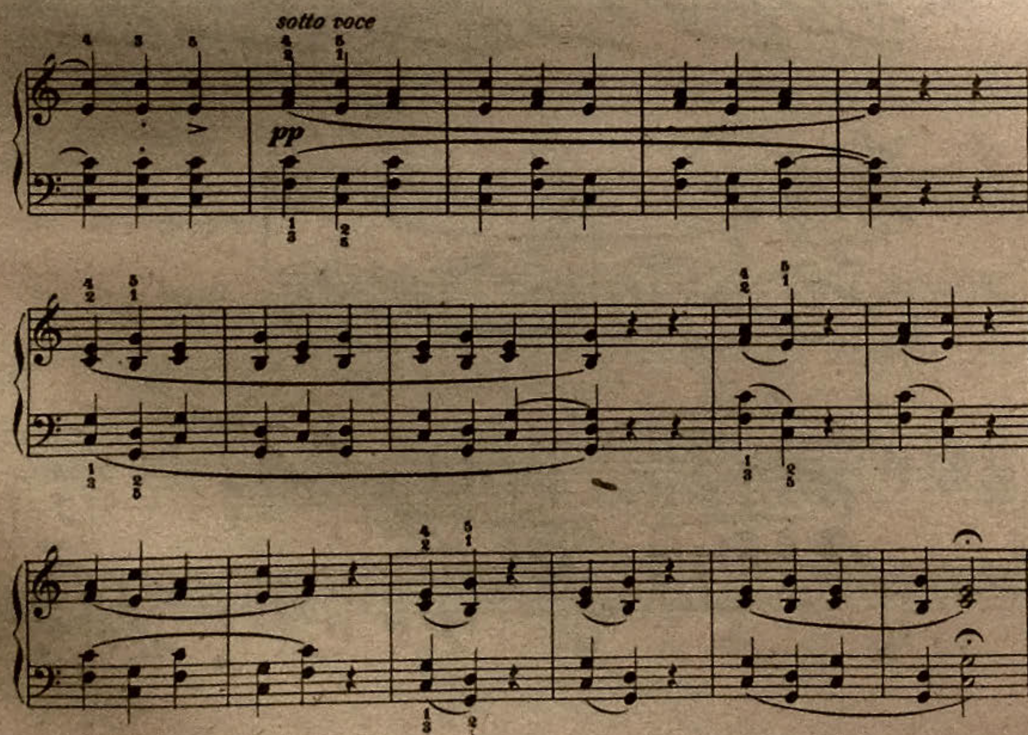
III Sinfonía, 1er. Tiempo.

Los compositores venidos después no hicieron sino sacar las consecuencias encerradas en las bizarrías de los Clásicos.

318.—*Ortografía armónica.*—Este fue el primer punto que ampliaron, al realizar experimentos de 5as. y 8as. paralelas dentro del estilo clásico *sin que se oyeran mal,* como en el siguiente pasaje de Schumann donde en realidad no existen esas relaciones pues se trata de la repetición de un motivo "armónico":



Después volvieron a encontrar el gusto por el intervalo mismo de 5ª que ya habían paladeado los primitivos del "organum":



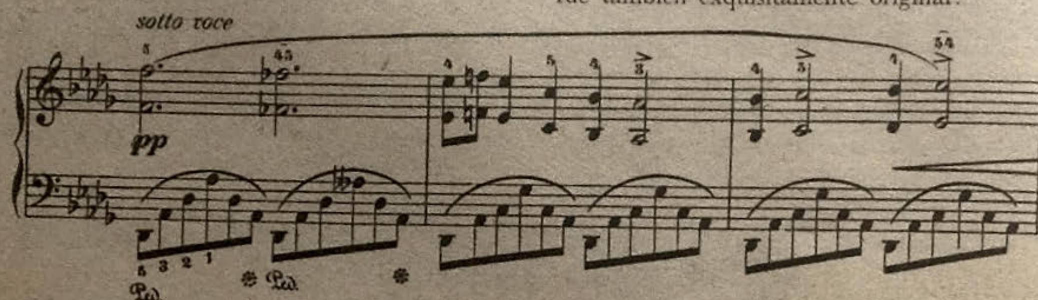
Chopin.—Mazurka Nº 15.

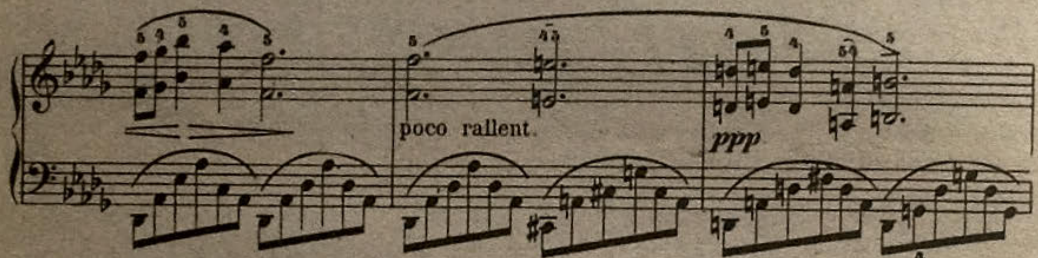


Chopin.—Mazurka Nº 43.

El mismo Schumann decía, exasperado ante los dómines de su tiempo: ¡Contentaos con buscar las 5as. y dejadnos en paz!

319.—*Sintaxis armónica.*—Mucho antes de intentar otros conglomerados sonoros, con los puros acordes clásicos, se empeñaron los compositores en hallar nuevos rumbos, a fuerza de exigir más a las posibilidades modulatorias. Chopin en esto fue también exquisitamente original:







Chopin.—Nocturno Nº 1.





Chopin.—Preludio Nº 17.

O bien, yendo a caza de buenos enlaces "excepcionales". Con lo cual pronto habrían de hacer *el gran hallazgo*:

Los enlaces empleados por los clásicos no son sino un reducido grupo de experiencias aceptadas por todo mundo; pero las posibilidades son mucho mayores. Todo está en buscarlas llevando por guía al oído.

320.—*Póngase el estudioso a intentar* esas "trouvées" por sí mismo, mediante este ejercicio:

1)—Enlazar el acorde propio de la tónica de *Do*, siempre en igual posición, con todos los otros acordes similares de los demás tonos mayores.

2)—Enlazarlo, haciéndolo menor, con todos los similares menores.

3)—Enlazarlo (siempre en idéntica posición) con todas las 7as. de dominante.

4)—Idem con todas las secundarias.

5)—Idem (alterando su 5ª) con todos los demás alterados.

Etc., etc.

6)—Rehacer todos esos ejercicios poniendo a los acordes apoyaturas melódicas.

7)—Idem con notas de paso cromáticas y apoyaturas.

Abrese así un campo de extensión ilimitada en el cual los románticos y modernos han espigado a manos llenas.

321.—*Acordes de movimiento.*—La necesidad de que un acorde de 4 ó 5 sonidos "resuelva" fue engañada, primero por las resoluciones excepcionales que, en parte, satisfacían la antigua rutina; después se halló deleite en prolongar esa sensación de tirantez anímica propia de la disonancia:



Chopin.—Mazurka Nº 5.

y por fin se acabó por reconocer que era posible vivir y morir entre disonancias..., que ya no había por qué llamar así puesto que causaban mayor deleite que las pseudo-consonancias:



Ravel.—Jeux d'eau.

322.—*Acordes en series.*—Si este acorde me gusta:



¿por qué no repetirlo sucesivamente en diversos tonos?



323.—*Analogía armónica.*—Las superposiciones de 3as. se multiplican más allá del acorde de 9ª, creando los de 11ª y 13ª. Alcanzado este límite máximo, se buscan *yuxtaposiciones* de sonidos que no obedecen al procedimiento tradicional de la superposición de 3as., sino que combinan otros intervalos, como 4as. ó 2as.:



324.—Como nuevos acordes aparecieron algunos de los antiguos con la novedad de presentar en forma de nota real alguna apoyatura unida a su resolución, lo que provoca un aumento considerable en choques de 2ª, que ha venido a ser característico del nuevo estilo:



325.—Acordes con alteración simultánea ascendente-descendente:



326.—Y por fin... acordes "inexplicables", no porque no se pueda explicarlos (que al fin y al cabo siete son las notas de la escala y con cinco que podamos ensartar en una definición las otras resultarán apoyaturas...), sino porque "ya no importa" que se los explique, pues los contemporáneos, conscientes de que la evolución de la armonía a lo largo de los siglos no ha sido, en fin de cuentas, sino una serie de entrenamientos cada vez más refinados a que ha sido sometido el oído humano bajo la guía de los genios innovadores, han constituído en juez supremo de las agrupaciones sonoras inusitadas que ellos persiguen incansablemente, al *oído*. Por manera que la regla de las reglas es ésta:

"Si una combinación armónica se oye bien, está bien".

Tal regla es eminentemente subjetiva. Lo que a uno suena bien puede ser desagradable a otro. De aquí la multiplicidad y diversidad de caminos que se observan en la producción contemporánea, muchos de ellos opuestos. ¿Quién tiene razón? Aquel que logre la aprobación de un mayor número de entendidos y por más largo tiempo.

327.—*Modalidad.*—La modalidad M/m había sido ya demasiado explotada y sentíase la necesidad de renovar esta cantera de la música sobre la cual descansan lo mismo la melodía que la armonía. La riqueza de modos de la música eclesiástica antigua tuvo que atraer la atención de los vanguardistas, quienes intentaron apropiársela no para exhumarla sino para asimilarla y explotarla con los nuevos procedimientos. Pasajes como el siguiente tienen una arcaica nostalgia que proviene de su fuente-gregoriana:

Debussy.—Reverie.

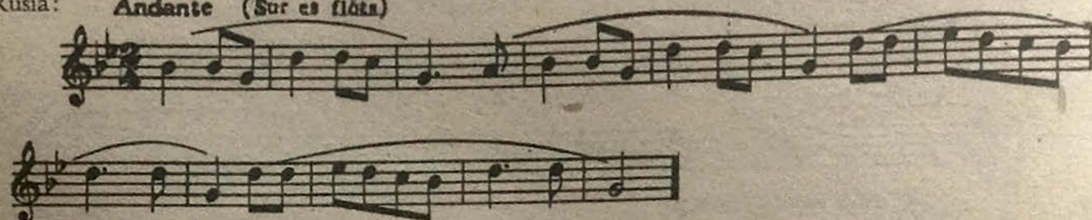
Debussy.—Ballade.

Id Ibid.

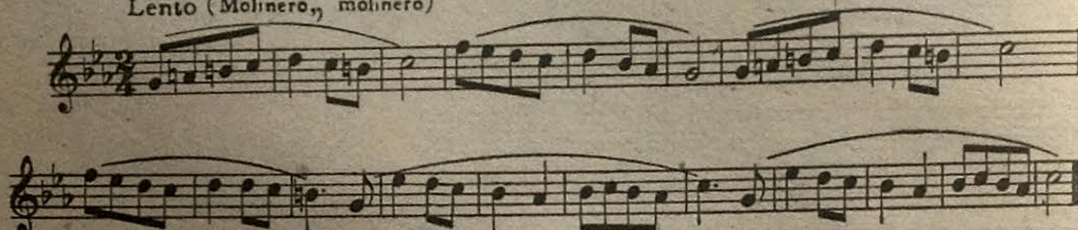
Debussy.—Nubes.

328.—La misma tendencia nacionalista nacida en el siglo XIX llevó a veces hacia esas mismas modalidades en que se había nutrido el viejo folklore musical de ciertos países como

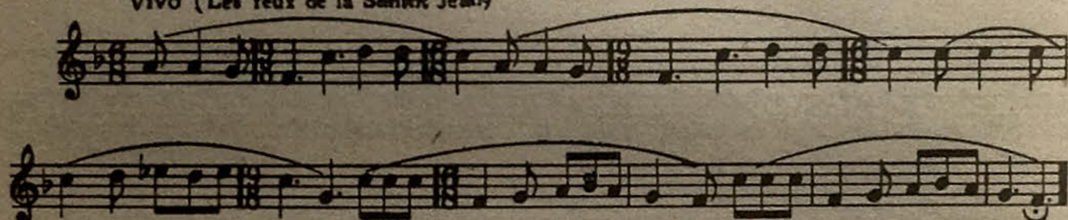
Rusia:



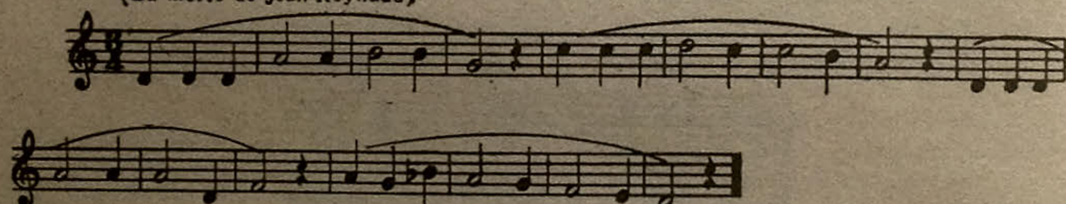
España:



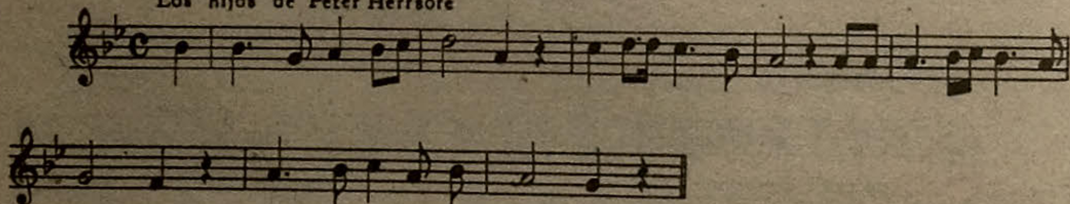
Francia:



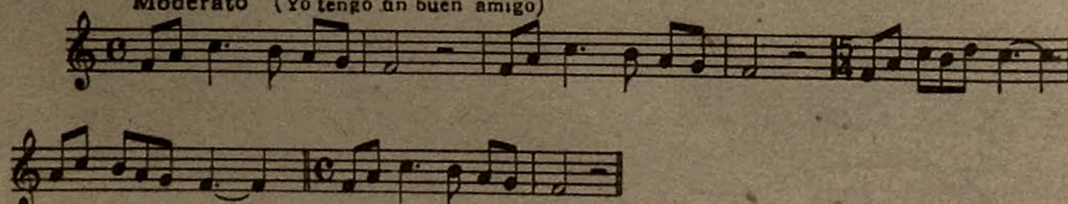
Bélgica:



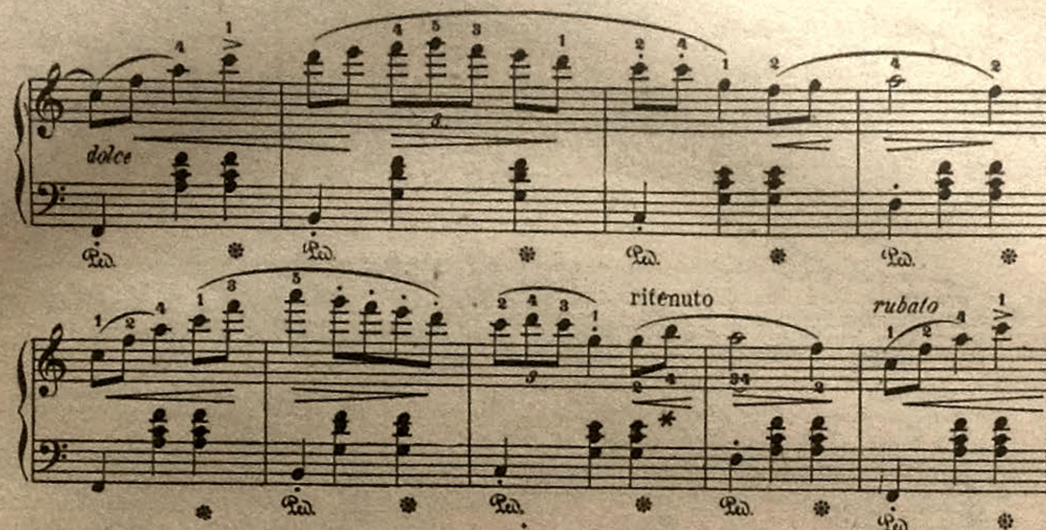
Suecia:



Eslovaquia:

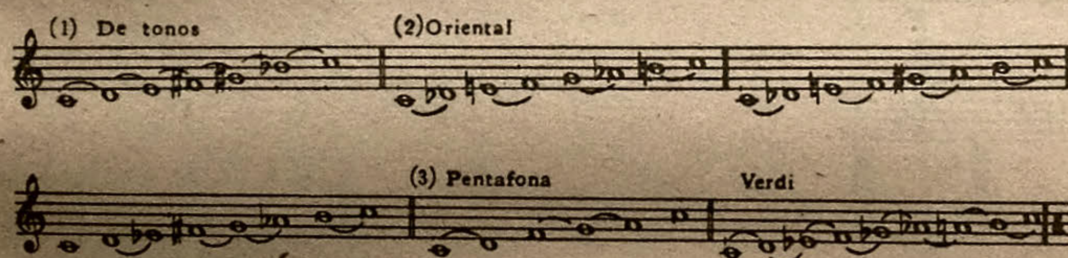


Tales melodías exigían una armonización "modal". Chopin, primer nacionalista, había explotado esas modalidades, incluso la de fa "natural", con todo y *si becuadro*:



Chopin.—Mazurka Nº 15.

329.—Las escalas modales "exóticas":



fueron otra mina de novedosos efectos:



Rebikov.—Los Demonios se divierten.

Godowsky.—Triakontameron Nº 1.

330.—*Melodía.*—La nota más distintiva de la evolución alcanzada por la melodía en la música contemporánea —evolución preparada por los románticos— consiste en una libertad casi ilimitada en la selección de los intervalos, por la cual, rotos todos los criterios tradicionales que declaraban antimelódicos ciertos intervalos, son aceptados cuantos movimientos quepan dentro de la esfera correspondiente a cada voz o instrumento. Ni qué decir cómo este norte es seguido con menos escrúpulo en la música instrumental que en la vocal. Las nuevas conquistas armónicas, rítmicas, estilísticas e instrumentales no han hecho sino ampliar cada vez más la libertad melódica.

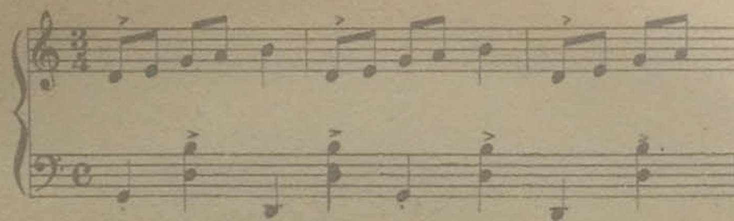
Es, por otra parte, propio de nuestros días un nuevo concepto de melodía relativo a su extensión o duración, que gusta de condensar en pocas notas, en breves giros, todo el poder expresivo, toda la elocuencia obtenida antiguamente con la amplitud de un largo periodar. Los contemporáneos, de acuerdo con una época en que todo se quiere hacer más rápidamente, gustan de expresarse con pocas pero características, novedosas, pintorescas, originales y expresivas palabras. Naturalmente sólo es accesible semejante lenguaje a los privilegiados; los compositores carentes de genio producen obras en las que todo queda en el bajo nivel de los simples "procedimientos" novedosos, sin elevarse jamás hasta lo bello.

331.—*Ritmo.*—Este elemento de la música, en cierto modo quedado en zaga durante la etapa clásica, fue objeto de muy particular atención en las obras de los vanguardistas de fines de 1800 en adelante. De nuevo es el influjo del arte popular lo que hace avanzar al arte docto. Las diferentes escuelas nacionalistas tienen su respectivo vocabulario rítmico, que ha contribuído a hacer del ritmo uno de los puntos capitales de la música contemporánea. Dice Aarón Copland. (*Música y Músicos Contemporáneos*):

"Como es sabido, los polirritmos no son en sí mismos una innovación. Han sido desarrollados en alto grado entre las razas primitivas y aparecieron momentáneamente en las obras de los

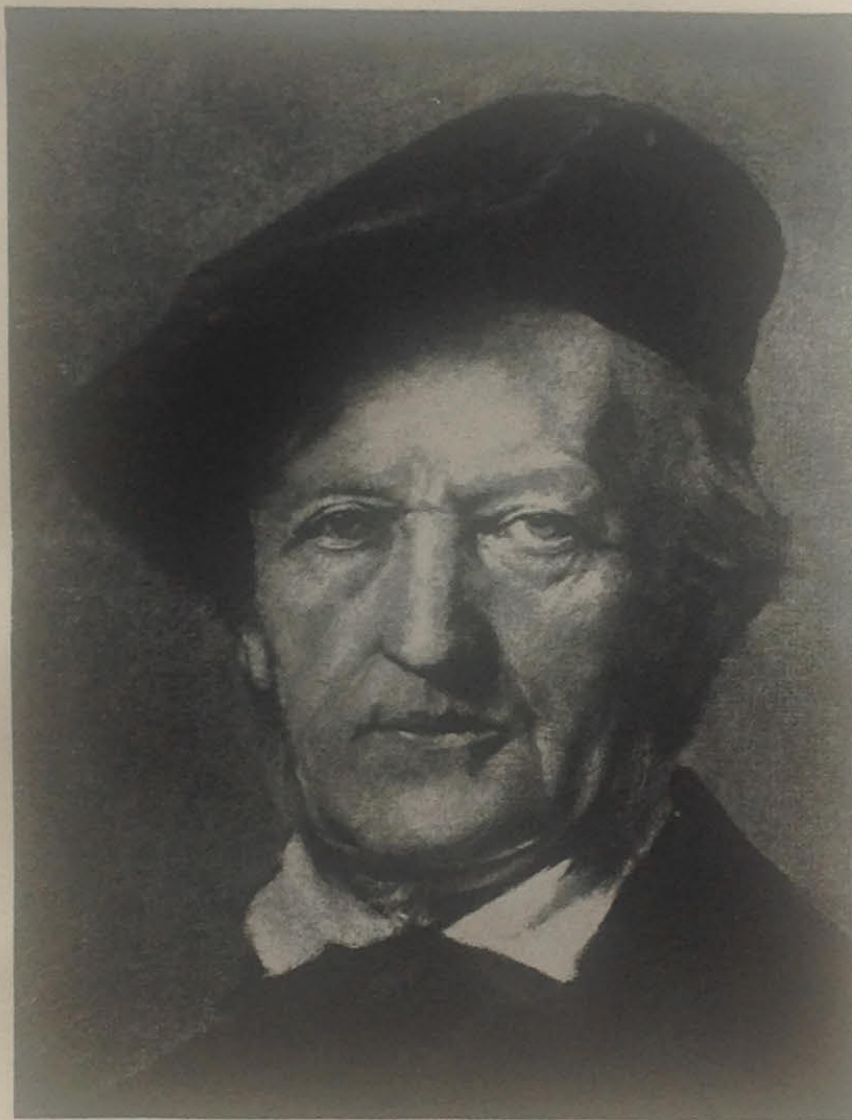
compositores europeos contemporáneos. También han figurado en abundancia en los madrigales ingleses". "Pero los polirritmos del *jazz* son diferentes en calidad y efecto, no sólo de los de los madrigales, sino también de todos los demás. La sensación peculiar que produce el oponer dos ritmos marcados definida y regularmente, no tiene precedentes en la música occidental. La polirritmia es la verdadera contribución del *jazz* al arte de combinar bellamente los sonidos".

Este típico polirritmo del *jazz* es ejemplificado por Copland mediante el siguiente fragmento en que, mientras el Bajo se mueve marcadamente en 4/4, la melodía emplea un 3/4:



332.—*Forma.*—Los contemporáneos han podido echar por la borda todos los cánones tradicionales relativos a la melodía, al ritmo, a la armonía; pero en materia de forma se atienen más o menos libremente a las grandes estructuras clásicas y a sus principios fundamentales. El de U/V parece ser inmutable. Por otra parte, no se ve otro modo de procurar la unidad musical que no sea el clásico de la repetición o imitación.

No faltan, sin embargo, intentos de *atematismo*.



RICHARD WAGNER
(1813-1883)

La música sinfónica y la de cámara sufrieron el influjo del estilo wagneriano; el lied quedó marcado por su huella y el drama musical recibió un impulso que llega hasta nuestros días.

FERCHAULT

APENDICES

1) *Estudios convenientes al compositor.*
2) *Biblioteca del compositor.*
3) *Elenco de los principales compositores.*
4) *Memorándum.*
5) *Catálogo de obras compuestas por el alumno.*
6) *Fichero de conciertos y conferencias.*
7) *Autógrafos musicales.*
8) *Clave de las siglas empleadas.*
9) *Cuadro sinóptico de las lecciones.*
10) *Guía Metodológica.*

Estudios convenientes al compositor

"Se cree que para ser músico no se necesita ser instruído. Craso error; por el contrario, hay que saber muchas cosas".

Bizet

Los griegos, el pueblo que cultivó la música en la antigüedad con mayor asiduidad y espíritu más científico, dividían su estudio en dos partes: teoría y práctica, subdividiendo esta última en composición y ejecución.

En la teoría, teníanse:

a) la *armónica* o estudio de los sonidos,
b) la *rítmica* o estudio de las duraciones,
c) la *métrica* o estudio de las palabras.

La práctica se ocupaba, en la composición, de:

a) la *melopea* o composición melódica,
b) la *ritmopea* o composición rítmica,
c) la *poesía* o composición métrica.

La ejecución o interpretación comprendía, tratándose de instrumentos;

a) la *kitarodia,* para los de cuerda,
b) la *aulesis,* para los de aire;

tratándose de voces:

a) la *monodia,* destinada a los solistas,
b) la *korodia,* destinada al coro.

Por último, la *hipocrítica* formaba al actor dramático.

La relación entre lenguaje verbal y lenguaje musical era tan estrecha que se consideraba a la poesía como el coronamiento de los estudios musicales [1].

Los compositores gregorianos, nacidos en el esplendor de la cultura greco-romana, tuvieron de seguro una formación semejante, si bien desconocemos documentos sobre el particular.

Respecto a lo que se pensaba acerca de este tema, en el s. XVI, podemos saberlo a través de Zarlino, uno de los más famosos teóricos de la época, el cual en sus *Istitutioni armoniche* tiene un capítulo intitulado "Lo que debe adquirir quien desee alcanzar alguna perfección en la música". (cap. 35). Allí se enumeran los siguientes conocimientos:

1) aritmética,
2) geometría,
3) física (acústica),

---

[1] Paolo M. Ferretti.—*Teoría Superior Gregoriana*, pág. 4.

4) saber tocar "almeno mediocremente" el monocordo o arpicordo,
5) saberlo afinar,
6) arte del canto,
7) contrapunto (composición),
8) gramática (literatura latina),
9) dialéctica,
10) retórica,
11) filosofía.

Hoy día las exigencias no son menores, aunque sí más específicas de la preparación necesaria al compositor. Podríamos señalar dos grandes ramas de estudios: los estrictamente musicales y los extramusicales o humanísticos. He aquí un cuadro de los primeros:

Solfeo y teoría musical.—Todo lo comprendido bajo este título ha de ser asimilado *antes* de iniciar los estudios de composición.

Gráfica musical.—Es de importancia para el futuro compositor adquirir habilidad manual para escribir la música, a fin de que la lectura de sus manuscritos no sea ingrata.

Dictado polifónico.—La educación del oído es tan necesaria al compositor como la del ojo al pintor. A *oídos educados* se debe cuanto la música ha ido conquistando a lo largo de los siglos. Esa educación se consigue con los ejercicios que constituyen el dictado musical, en el cual se adiestra el alumno en reconocer y reproducir en el papel o directamente en el teclado los constitutivos armónicos, melódicos y rítmicos de un trozo musical cualquiera. Esta asignatura es de reciente introducción en los programas escolares; pero sin duda todos los grandes compositores han poseído un oído más o menos educado. Mozart era capaz de escribir una composición ajena con sólo haberla escuchado una vez. Según nuestra experiencia, el dictado (que habría de principiar a ejercitarse durante los años del solfeo) ha de continuar en los de la composición, yendo del dictado melódico al polifónico a dos, tres, cuatro partes. De esta suerte, la audición de las obras musicales se convertirá para el compositor en una lección provechosísima cuyas enseñanzas asimila casi inconscientemente.

Piano.—La ejecución de las propias obras o ejercicios es indispensable para ir ejercitando con facilidad el propio criterio, la autocrítica. De aquí la necesidad de que el estudiante de composición sepa tocar un instrumento polifónico, capaz de reproducir todos los aspectos fundamentales de su obra, como el piano. Por algo ha sido este instrumento el preferido de los compositores. Y todavía exigirían más, si pudieran. Manuel de Falla confesó un día que su mayor satisfacción hubiera sido disponer de una orquesta de cámara y de un coro, también de cámara, para sus trabajos y experiencias. "La mayor dificultad con que hubo de luchar Pedrell como compositor —añadió— fue que, no siendo, en sus tiempos, estimada su música, sólo en contadas ocasiones podía oírla. Y con esto, se veía privado de rectificarse y superarse" [1]. Y si el piano es tan útil al compositor para comprobar lo que imagina su mente, no lo es menos para estar al tanto de lo que conciben sus colegas, de lo que crearon los grandes autores.

---

[1] Juan María Thomas. *Manuel de Falla en la Isla*, pág. 246.

Otros instrumentos.—No porque la mayoría de los compositores que han escrito para la orquesta y, en general, para los otros instrumentos que no son el piano, hayan sido incapaces de tocar ninguno de ellos, es menos cierto que les hubiera sido de grandísima utilidad el haber conocido experimental y personalmente siquiera el más representativo de cada una de las cuatro familias: arcos, maderas, metales y percusiones. Mucho se aprende también "conviviendo" con los instrumentistas en los ensayos orquestales o instrumentales, oyendo reproducciones fonográficas, estudiando tratados y partituras; pero a nada puede igualar la experiencia adquirida por quienes tuvieron la fortuna, durante los años de formación, de haber aprendido a tocar medianamente varios instrumentos y haber formado parte de grupos instrumentales y corales.

Dirección coral y orquestal.—He aquí otra habilidad que mucho puede aprovechar al compositor para interpretar sus propias obras y conocer mejor las de los demás.

Música sacra.—Los géneros fundamentales de la música litúrgica cristiana (el canto gregoriano y la polifonía vocal clásica) no sólo completarán el mundo interior del compositor, sino le permitirán comprender el origen y desenvolvimiento de su arte y —si tiene espíritu cristiano y conocimiento de las normas vigentes que rigen a la música sagrada— alcanzar las más altas cimas de la inspiración, allá donde se ciernen los númenes de Palestrina, Bach, Franck.

Entre los conocimientos que deben redondear la formación cultural y humanística del compositor, han de citarse, por lo menos:

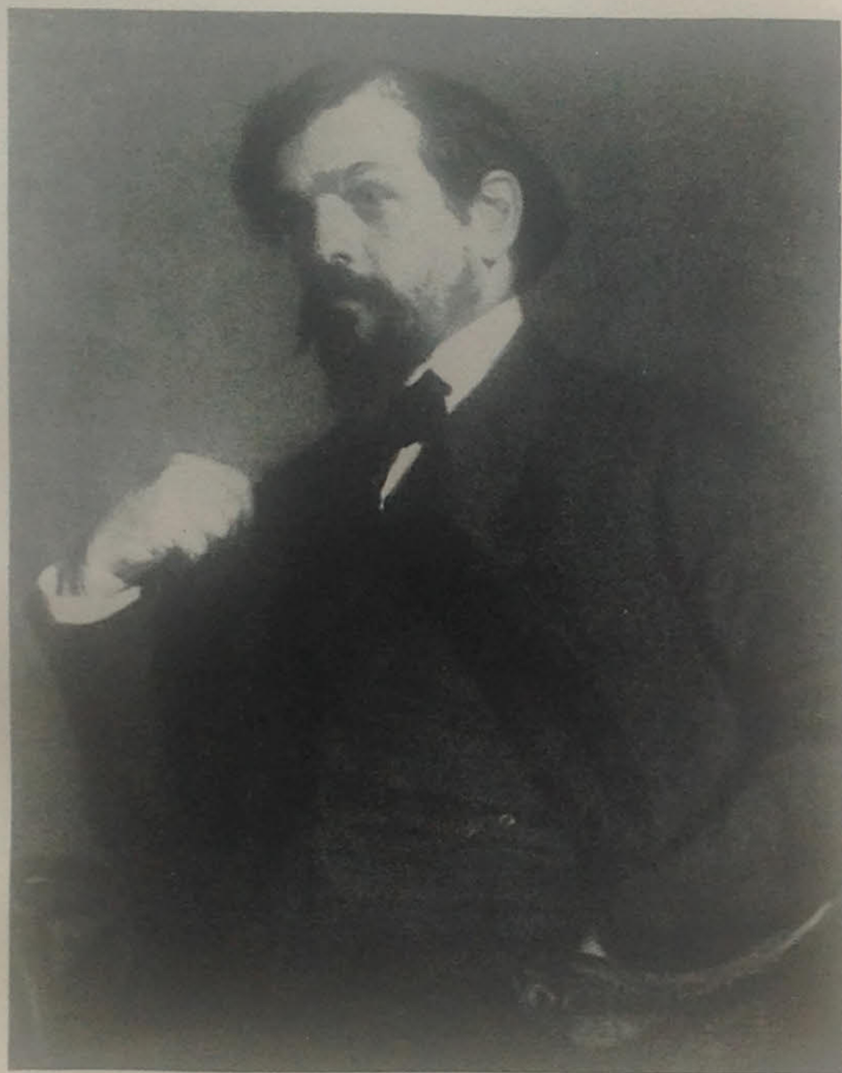
La Historia, así universal de la humanidad como particular de la música;

La Acústica, que lo acerca a los orígenes físicos del fenómeno sonoro;

Los Idiomas muertos, como el latín y el griego, y vivos, como el italiano, el francés, el alemán y el inglés;

La Literatura y demás bellas artes, que, por ser hermanas de la música, poseen interesantes afinidades entre sí;

La Filosofía, base de toda auténtica cultura.



Claude Achille Debussy
(1862-1918)

Sabemos todo lo que la música actual debe a Debussy... Yo no quiero hablar, quede bien entendido, de los serviles imitadores del gran músico; hablo de las consecuencias directas e indirectas que tienen en su obra el punto de partida; de las emulaciones que ha provocado, de los nefastos prejuicios que ha destruido para siempre.

Manuel de Falla

Biblioteca del Compositor

"Hi sunt magistri qui nos instruunt sine virgis et ferula, sine verbis et cholera, sine pannis et pecunia. Si accedis non dormiunt, si inquirens interrogas non se abscondunt, non remurmurant si oberres, cachinnos nesciunt si ignores".

Ricardo de Bury (s. XIV)

Correspondiendo a su cultura musical y humanística, el compositor debe tener entre sus libros aquellos que más necesarios le sean para *aprender* o para *recordar*.

Entre los libros musicales, podemos distinguir una dòble categoría: los *didácticos* y los de *música* misma, es decir, los que hablan de música y los que contienen composiciones.

Señalemos, entre los primeros, tres tipos principales:

Técnica.—Obras que tratan de la *ejecución* o de la *composición* musicales: métodos de piano, violín, órgano, etc., etc.; pedagogía musical; libros sobre la dirección coral u orquestal, sobre el arte de orquestar; o bien, tratados de armonía, contrapunto, fuga, formas musicales.

Historia.—Ya sea en *general*, de cuanto ha ocurrido al través de los siglos en materia de música; ya en *particular*, de un determinado período (monografía) o autor (biografía).

Crítica.—Análisis de obras musicales, del estilo característico de algún compositor, del proceso histórico de alguna forma, etc., etc.

En los diccionarios musicales suelen encontrarse noticias referentes a esos tres puntos de la didáctica musical. Recomendamos:

Michel Brenet, *Diccionario de la Música,* histórico y técnico. Edición española de Joaquín Gil, Barcelona.
Felipe Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música.*
Mayer-Serra, *Enciclopedia de la Música,* Ed. Atlante. 3 vol.
Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latino América,* Ed. Atlante. 2 vol.
Grove's Dictionary of Music and Musicians. 6 vol.
The American History and Enciclopedia of Music. 3 vol.
The Internt. Ciclopedia of Music and Musicians. Ed. Oscar Thompson.
Theo Baker, *Dictionary of Musical Terms.* Schimer, Inc.
Amintore Galli, *Piccolo Lessico del Musicista,* Ed. Ricordi.
Della Corte & Gatti, *Dizionario di Musica.*
Ricardo Bach, *Pequeño Diccionario Musical,* Ed. Pentagrama.
Barlow Morgenstern, *Dictionary of Musical Themes.*
Hugo Riemann, *Diccionario de la Música.*

Respecto a obras musicales, no pueden faltar las de los siguientes autores:

Polifonistas del s. XVI: Motetes, Misas, etc.

Clavecinistas y organistas de los siglos XVI, XVII y XVIII: William Byrde, John Bull, Orlando Gibbons, Antonio de Cabezón, Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Henri Dumont, Jacques Champion de Chambonnières, Michel Angelo Rossi, Johann Gaspar Kerll, Jean-Henri D'Anglebert, Louis Couperin, Jean Baptiste Lully, Dietrich Buxtehude, Bernardo Pasquini, John Blow, Johann Pachelbel, Henry Purcell, Alessandro Scarlatti, Giovanni e Andrea Gabrielli, Claudio Merulo, Jean-Baptiste Loeillet, Johann Kuhnau, Johann Mattheson, Gottlieb Muffat, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau.

Clásicos de los siglos XVIII y XIX: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.

Románticos del s. XIX: Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Brahms.

Modernos: Wagner, Franck, Debussy, Ravel, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow, Mahler, Strawinsky, Bela Bartok, Shostakovitch, Messien, Fauré, Falla, Ponce, Villa Lobos, Schoenberg etc., etc.

Elenco de los Principales Compositores

POLIFONISTAS

ANERIO, Felice (-1614?) - italiano.
ANIMUCCIA, (-1571) - italiano.
ARCADELT, Jacques (1514-1570?) - flamenco.
BINCHOIS, Gilles, (1400-1460) - flamenco.
BULL, John (1563-1628) - inglés.
BYRD, William (1543-1623) - inglés.
CABEZON, Antonio de (1510-1566) - español.
CACCINI, Giulio (1550-1618) - italiano.
CAVALLI, Francesco (1602-1676) - italiano.
CESTI, Antonio (1623-1669) - italiano.
DESPRES, Josquin (1450-1521) - flamenco.
DUFAY, Guillaume (1400-1474) - flamenco.
FRESCOBALDI, Girolamo (1583-1643) - italiano.
FROBERGER, Johann Jakob (-1667) - alemán.
GABRIELI, Andrea (1510-1568) - italiano.
GABRIELI, Giovanni (1557-1612) - italiano.
GIBBONS, Orlando (1583-1625) - inglés.
GUERRERO, Francisco (1527-1599) - español.
HASSLER, Hans Leo (1564-1612) - alemán.
INGEGNERI, Marc'Antonio (1545-1592) - italiano.
LANDINO, Francesco (1325-1397) - italiano.
LASSUS, Orlandus de (1530?-1594) - flamenco.
MACHAUT, Guillaume de (1300-1377) - francés.
MARENZIO, Luca (1553-1599) - italiano.
MERULO, Claudio (1533- 1604) - italiano.
MONTEVERDI Claudio (1567-1643) - italiano.
MORALES, Cristóbal (1500-1553) - español.
ODRECHT, Jacob (1430-1505) - alemán.
OKEGHEM, Joannes (1430-1495) - flamenco.
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525?-1594) - italiano.
PERI, Jacopo (1561-1633) - italiano.
PURCELL, Henry (1658?-1695) - inglés.
ROSSI Michelangelo (siglo XVII).
SORIANO, Francesco (1549-1620) - italiano.
SWEELINCK, Jan Pieters (1562-1621) - flamenco.
VECCHI, Orazio (1550-1605) - italiano.
VIADANA, Grossi Ludovisi da (1564-1645) - italiano
VICTORIA, Tomás Luis de (1540?-1613) - español.
WILLAERT, Adriano (1480?-1562) - flamenco.

CLASICOS

BACH, Johann Sebastian (1685-1750) - alemán.
BACH, Philipp Emmanuel (1714-1788) - alemán
BACH, Wilhelm Friedemann (1710-1784) - alemán.
BALBASTRE, Claudio (1729-1799) - francés.
BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827) - alemán
BELLINI, Vincenzo (1801-1835) - italiano.
BOCCHERINI, Luigi (1740-1805) - italiano.
BONONCINI, Giov. María (1642-1678) - italiano.
BUXTEHUDE, Dietrich (1637-1707) - alemán.
CARISSIMI, Giacomo (1605-1674) - italiano.
CIMAROSA, Domenico (1749-1801) - italiano.
CLEMENTI, Muzio (1752-1832) - italiano.
CLÉRAMBAULT, Louis Nicolas (1676-1749) - francés.
CORELLI, Arcangelo (1653-1713) - italiano.
COUPERIN, François (1668-1733) - francés.
CHERUBINI, Luigi (1760-1842) - italiano.
DANDRIEU, Jean François (1684-1740) - francés.
DAQUIN, Louis Claude (1694-1772) - francés.
DONIZETTI, Gaetano (1797-1848) - italiano.
DURANTE, Francesco (1684-1755) - italiano.
GALUPPI, Baldassare (1706-1785) - italiano.
GEMINIANI, Francesco (1687-1762) - italiano.
GLUCK, Christoph Willibald (1714-1787) - alemán.
GRIGNY Nicolás de (1671-1703) - francés.
HAENDEL, Georg Friedrich (1685-1759) - alemán.
HAYDN, Joseph (1732-1809) - alemán.
JOMMELLI, Niccoló (1714-1774) - italiano.
LOTTI, Antonio (1667-1740) - italiano.
LULLI, Jean Baptiste (1632-1687) - italiano.
MARCELO, Benedetto (1686-1739) - italiano.
MEYERBEER, Giacomo (1791-1864) - alemán.
MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791) - austriaco.
MUFFAT, Georg (1645-1704) - alemán.
PACHELBEL, Johann (1653-1706) - alemán.
PAISIELLO, Giovanni (1740-1816) - italiano.
PASQUINI, Bernardo (1637-1710) - italiano.
PERGOLESI, Giovanni Battista (1710-1736) - italiano.
PICCINNI, Niccola (1728-1800) - italiano.
PORPORA, Nicola (1686-1767) - italiano.
RAMEAU, Jean Philippe (1683-1764) - francés.
ROBERDAY, François (s. XVII) - francés.
ROSSINI, Gioacchino (1792-1668) - italiano.
SCARLATTI, Alessandro (1658?-1725) - italiano.
SCARLATTI, Domenico (1685-1757) - italiano.
SCHEIDT, Samuel (1587-1654) - alemán.
SPONTINI, Gasparo (1774-1851) - italiano.
STRADELLA, Alessandro (1645?-1682) - italiano.
TARTINI, Giuseppe (1692-1770) - italiano.
TELEMANN, Georg Philipp (1681-1767) - alemán.
VIVALDI, Antonio (1675-1743) - italiano.
WEBER, Carl Maria von (1786-1826) - alemán.

ALBÉNIZ, Issac (1860-1909) - español.
ARENSKY, Anton Stepanovich (1861-1906) - ruso.
BALAKIREW, Mily Alexejewitch (1837-1910) - ruso.
BARTOK, Bela (1881-1945) - húngaro.
BERG, Alban (1885-) - austriaco.
BERLIOZ, Héctor (1803-1869) - francés.
BERNAL JIMÉNEZ, Miguel (1910-) - mexicano.
BIZET, Georges (1838-1875)) - francés.
BLOCH, Ernest (1880-) - suizo.
BORODIN, Alexander (1834-1887) - ruso.
BOSSI, Marco Enrico (1861-1925) - italiano.
BRAHMS, Johannes (1833-1897) - alemán.
BRITTEN, Benjamín (1913-) - inglés.
BRUCKNER, Anton (1824-1896) - austriaco.
BUSONI, Ferruccio (1866-1924) - italiano.
CASELLA, Alfredo (1883-1948) - italiano.
CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario (1895-) - italiano.
CASTRO, Juan José (1895-) - argentino.
CASTRO, Ricardo (1688-1907) - mexicano.
CILEA, Francesco (1866-) - italiano.
COPLAND, Aarón (1900-) - norteamericano.
CUI, César (1835-1918) - ruso.
CHABRIER, Alexis (1841-1894) - francés.
CHARPENTIER, Gustave (1860-) - francés.
CHÁVEZ, Carlos (1899-) - mexicano.
CHOPIN, Frederic (1810-1849) polaco.
DEBUSSY, Claude (1862-1918) - francés.
DELIBES, Leo (1836-1891) - francés.
DELIUS, Frederick (1862-1934) - inglés.
DONHNANYI, Erno (1877-) - hungaro.
DUKAS, Paul (1865-1935) - francés.
DVORAK, Anton (1841-1904) - checoslovaco.
ELGAR, Edward (1857-) - inglés.
FALLA, Manuel de (1876-1946) español.
FAURE, Gabriel (1845-1924) - francés.
FRANCK, César (1822-1890) - belga.
GERSHWIN, George (1898-1937) - norteamericano.
GINASTERA, Alberto (1916-) - argentino.
GIORDANO, Humberto (1867-) - italiano.
GLAZUNOFF, Alexander (1865-) - ruso.
GLINKA, Michail (1804-1857) - ruso.
GOUNOD, Charles (1818-1893) - francés.
GURIDI, Jesús (1886-) - español.
GRANADOS, Enrique (1867-1916) - español.
GRETCHANINOFF, Alexander (1864-) - ruso.
GRIEG, Edvard (1843-1907) - noruego.
GUILMANT, Alexandre (1837-1911) - francés.
HINDEMITH, Paul (1895-) - alemán.
HOFFMANN, Ernest (1776-1822) - alemán.
HONEGGER, Arthur (1892-) - francés.
HUMPERDINCK, Engelbert (1854-1921) - alemán.
INDY, Vincent d' (1851-1931) - francés.
IVES, Charles (1874-) - norteamericano.
JONGEN, Joseph (1873-) - belga.
KARG-ELERT, Sigfrid (1877-1933) - alemán.
KHACHATURIAN, Aram (1903-) - ruso.
KODÁLY Zoltán (1882-) - húngaro.
KOECHLIN, Charles (1867-) - francés.
LALO, Edouard (1823-1892) - francés.
LEMMENS, Nicolas Jacques (1823-1881) - belga.
LEONCAVALLO, Ruggiero (1858-1919) - italiano.
LIADOFF, Anatole (1855-1914) - ruso.
LISZT, Franz (1811-1886) - húngaro.
MAHLER, Gustav (1860-1911) - austriaco.
MALIPIERO, Gian Francesco (1822-) - italiano.
MASCAGNI, Prieto (1863-1945) - italiano.
MASSENET, Jules (1842-1912) - francés.
MÉHUL, Etienne Nicolas (1763-1817) - francés.
MENDELSSOHN, Félix (1809-1847) - alemán.
MILHAUD, Darius (1892-) - francés.
MONTEMEZZI, Italo (1875-) - italiano.
MUSSORGSKY, Modesto (1839-1881) - ruso.
OTAÑO, Nemesio (1880-) - español.
PAZ, Juan Carlos (1897-) - argentino.
PEDRELL, Felipe (1841-1922) - español.
PEROSI, Lorenzo (1872-) - italiano.
PIERNE, Gabriel (1863-) - francés.
PIZZETTI, Ildebrando (1880-) - italiano.
PLAZA, Juan Bautista (1898-) - venezolano.
PONCE, Manuel María (1886-1948) - mexicano.
PONCHIELLI, Amilcare (1834-1886) - italiano.
POULENC, François (1898-) - francés.
PROKOFIEFF, Sergei (1898-) - ruso.
PUCCINI, Giacomo (1858-1924) - italiano.
RACHMANINOFF, Sergei (1873-1942) - ruso.
RAVEL, Maurice (1875-1937) - francés.
REGER, Max (1873-1916) - alemán.
RESPIGHI, Ottorino (1879-1937) - italiano.
REVUELTAS, Silvestre (1899-1940) - mexicano.
RIMSKY-KORSAKOFF, Nicolai (1884-1908) - ruso.
RODRIGO, Joaquín (1902-) - español.
ROUSSEL, Albert (1869-) - francés.
RUBINSTEIN, Anton (1829-1894) - ruso.
SANDI, Luis (1905-) - mexicano.
SAINT-SAENS, Camille (1835-1921) - francés.
SATIE, Erik (1866-1925) - francés.
SCHMITT, Florent (1870-) - francés.
SCHOENBERG, Arnold (1874-) - austriaco.
SCHUBERT, Franz (1797-1828) - austriaco.
SCHUMANN Robert (1810-1856) - alemán.
SCRIABIN, Alexander (1872-1915) - ruso.
SHOSTAKOVICH, Dimitri (1906-) - ruso.
SICCARDI, Honorio (1897-) - argentino.
STRAUSS, Johann (1804-1849) - austríaco.
STRAUSS, Richard (1864-1950) - alemán.
STRAWINSKY, Igor (1882-) - ruso.
SIBELIUS, Jean (1865-) - finlandés.
SMETANA, Bedrich (1824-1884) - checoeslovaco.
SOJO, Vicente Emilio (1887-) - venezolano.
SORO, Enrique (1884-) - chileno.
THOMAS, Ambroise (1811-1896) - francés.
TINEL, Edgar (1854-1912) - belga.
TOURNEMIRE, Charles Arnould (1870-1939) - francés.
TCHAIKOWSKY, Peter (1840-1893) ruso.
TCHEREPNINE, Nicolai (1873-) - ruso.
TURINA, Joaquín (1881-1950) - español.
VALCÁRCEL, Teodoro (1900-) - peruano.
VAUGHAN-WILLIAMS, Ralph (1872-) - inglés.
VERDI, Giuseppe (1813-1901) - italiano.
VILLA-LOBOS, Heitor (1887-) - brasileño.
VILLANUEVA, Felipe (1862-1893) - mexicano.
WAGNER, Richard (1813-1883) - alemán.
WIDOR, Charles-Marie (1844-1937) - francés.
WOLF, Hugo (1860-1903) - austriaco.
WALTON, WILLIAM (1902-) - inglés.
WOLF-FERRARI, Ermanno (1876) italiano.
ZANDONAI, Ricardo (1883-) - italiano.

MEMORANDUM

Consejos Personales del Maestro

Observaciones del Alumno

Catálogo de Obras
Compuestas por el Alumno

TITULO	Fecha

Fichero de Conciertos y Conferencias

Obra o Tema [1]	Compositor o Conferencista:	Fecha

[1] Obras que mayor impresión han dejado. Tema de las Conferencias que han interesado.

Autógrafos Musicales

Significado de las siglas empleadas en este libro

a/A = analogía armónica.
s/A = sintaxis armónica.
o/A = ortografía armónica.
a/M = analogía melódica.
s/M = sintaxis melódica.
o/M = ortografía melódica.
a/R = analogía rítmica.
s/R = sintaxis rítmica.
o/R = ortografía rítmica.
B/C = bajo cifrado o continuo.
B/A = bajo de Alberti.
C/A = construcción armónica.
M/m = modalidad mayor-menor.
"581" = relación de quinta, octava o unísono.
U/V = ley unidad-variedad.
(.) = cadencia de punto o final.
(;) = cadencia de punto y coma o media.
(,) = cadencia de coma.
(¡) = cadencia de engaño o trunca o de interrogación, admiración, etc.
(i) = inciso.
(m) = miembro.
(f) = frase.
(p) = período.
(PP) = período doble.
(PPP) = período triple.
F = forma.
E = estilo.
a) = primer elemento de una construcción.
b) = 2º elemento.
c) = 3er. elemento.
&
(a) = 1er. elemento, pero variado.
(b) = 2º elemento, idem.
&
2/3 = Ley rítmica del 2 y el 3.

Cuadro sinóptico de las lecciones

ARMONÍA	MELODÍA	RITMO	ESTILO	FORMA
analogía . . . 12	analogía 8	analogía 1	5	——
ortografía. . . 8	sintaxis 2	sintaxis. 3	——	12
sintaxis 18	ortografía . . . 1	ortografía. . . . 1	5	——
——	——	——		38
38	11	5		11
				5
				5
				12
				——
				total: 71

Guía Metodológica

(Orden en que deben ser estudiadas las lecciones).

Nº	Título	Clasificación	Artículos	Pág.
	I			
1º	*La armonía, elemento de la música*	a/A	1-7	21
2º	*El acorde*	a/A	8-16	22
3º	*Función modal de los acordes*	a/A	17-25	25
4º	*Estados y posiciones*	a/A	26, 27	26
5º	*Escritura de los acordes*	o/A	28-30	43
6º	*El bajo cifrado*	o/A	31-35	44
7º	*Movimiento de las voces*	o/A	36, 37	45
8º	*A caza de errores*	o/A	38-40	46
9º	*El temible "581"*	o/A	41-51	48
10º	*Aplicación de las reglas del B/C*	o/A	52	50
	II			
11º	*Escalas modales*	s/A	53-58	57
12º	*Esencia de la modalidad M/m*	s/A	59-61	59
13º	*Ley armónica tritonal*	s/A	62, 63	62
14º	*Fuerza modal de los acordes propios*	s/A	64, 65	63
15º	*Construcciones armónicas C/A*	F	66-72	205
	III			
16º	*Material armónico en el modo menor*	a/A	73-77	27
17º	*Empleo de las inversiones*	s/A	78-81	63
18º	*Marchas de armonía*	o/A	82-84	52
19º	*Marchas en las C/A*	s/A	85	64
20º	*El preludio rítmico*	F	86-90	207
21º	*Realización improvisada del B/C*	o/A	91, 92	53

Nº	Título	Clasificación	Artículos	Pág.
	IV			
22º	*Modulación y acordes comunes*	s/A	93-99	65
23º	*El período doble PP*	F	100-104	208
24º	*Modulación y acordes de empréstito*	s/A	105-107	66
25º	*Acordes "quasi" comunes*	s/A	108	67
26º	*Cadencias de coma*	F	109	209
	V			
27º	*Notas accidentales.—La nota de paso*	a/M	110-114	89
28º	*El anticipo*	a/M	115	90
29º	*El escape*	a/M	116	91
30º	*El bordado*	a/M	117-122	91
31º	*La apoyatura*	a/M	123-127	93
32º	*La nota pedal*	a/M	128	95
	VI			
33º	*Acorde de 7ª de dominante*	a/A	129-134	29
34º	*Fuerza tonal de la 7ª de dominante*	s/A	135-138	68
35º	*Modulación por 7ª de dominante*	s/A	139	68
36º	*Marchas con* D_7	s/A	140-142	69
37º	*Notas accidentales excepcionales*	a/M	143	96
38º	*Notas accidentales simultáneas*	a/M	144, 145	98
39º	*Ortografía y notas accidentales*	o/M	146- 147	119
	VII			
40º	*El motivo musical*	s/M	148-164	101
41º	*El motivo y la ley "unidad-variedad"*	s/M	165-177	112
42º	*Motivo y construcción periodal*	F	178-182	210
43º	*Compás e idea musical*	o/R	183, 184	155
	VIII			
44º	*El 2 y el 3 en la música*	a/R	185-193	137
45º	*Las leyes del ritmo*	s/R	194-199	143
46º	*Polirritmia*	s/R	200-206	147
47º	*La composición rítmica*	s/R	207-213	150

Nº	Título	Clasificación	Artículos	Pág.
	IX			
48ª	*La creación melódica*	F	214-220	213
49ª	*Monodia acompañada del 1600*	E	221-222	169
50ª	*Bajo de Alberti*	E	223-227	170
	X			
51ª	*Acordes de 7ª secundaria*	a/A	228-231	30
52ª	*C/A con 7ª secundaria*	s/A	232	70
53ª	*Melodías con B/C*	s/A	233	71
54ª	*Acordes de 9ª de dominante*	a/A	234-239	31
55ª	*C/A con 9ª de dominante*	s/A	240-242	71
56ª	*Acordes de 9ª secundaria*	a/A	243-247	33
57ª	*Acordes sin fundamental*	a/A	248-250	34
58ª	*Acordes con 5ª alterada*	a/A	251-253	35
59ª	*Modulación por acordes homófono-digrafos*	s/A	254-256	72
60ª	*Modulación y transición*	s/A	257, 258	74
61ª	*Tabla armónica general*	a/A	259, 260	36
62ª	*Comprobación de las leyes armónicas*	s/A	261-267	76
	XI			
63ª	*Cadencias de engaño (!) y plagal (S/T)*	F	268-270	219
64ª	*El período triple*	F	271, 272	220
65ª	*Exposición de los temas*	F	273-280	221
66ª	*Leyes de la forma*	F	281-284	228
67ª	*Accesorios de la forma*	F	285-291	229
	XII			
68ª	*Derivados del B/A*	E	292, 293	179
69ª	*Estilo e instrumento*	E	294-296	186
70ª	*Mutua influencia de los elementos musicales*	E	297-300	187
71ª	*La pieza característica*	F	301-303	236
	XIII			
72ª	*Los polifonistas*		304-315	241
73ª	*Los postclásicos*		316-332	249

N. B. Los números romanos que separan en grupos las lecciones indican otros tantos grados en que puede considerarse dividido el curso.—Los números arábigos especifican los artículos que contiene cada lección.—Las siglas se refieren a la división general de todo el libro (Armonía, Melodía, Ritmo, Estilo, Forma) o de una parte de él (analogía, ortografía, sintaxis).

INDICE GENERAL

DEDICATORIA 5

A MANERA DE PRÓLOGO 7

Armonía

ANALOGIA ARMONICA 19

Lección 1ª *La armonía, elemento de la música* 21
" 2ª *El acorde* 22
" 3ª *Función modal de los acordes* 25
" 4ª *Estados y posiciones* 26
" 16ª *Material armónico en el modo menor* 27
" 33ª *Acorde de 7ª de dominante* 29
" 51ª *Acordes de 7ª secundaria* 30
" 54ª *Acordes de 9ª de dominante* 31
" 56ª *Acordes de 9ª secundaria* 33
" 57ª *Acordes sin fundamental* 34
" 58ª *Acordes con 5ª alterada* 35
" 61ª *Tabla armónica general* 36

ORTOGRAFIA ARMONICA 41

Lección 5ª *Escritura de los acordes* 43
" 6ª *El bajo cifrado* 44
" 7ª *Movimiento de las voces* 45
" 8ª *A caza de errores* 46
" 9ª *El temible "581"* 48
" 10ª *Aplicación de las reglas del B/C* 50
" 18ª *Marchas de armonía* 52
" 21ª *Realización improvisada del B/C* 53

SINTAXIS ARMONICA 55

Lección 11ª *Escalas modales* 57
" 12ª *Esencia de la modalidad M/m* 59
" 13ª *Ley armónica tritonal* 62
" 14ª *Fuerza modal de los acordes propios* 63
" 17ª *Empleo de las inversiones* 63

Lección 19ª *Marchas en las C/A* 64
" 22ª *Modulación y acordes comunes* 65
" 24ª *Modulación y acordes de empréstito* 66
" 25ª *Acordes "quasi" comunes* 67
" 34ª *Fuerza tonal de la 7ª de dominante* 68
" 35ª *Modulación por 7ª de dominante* 68
" 36ª *Marchas con* $(D)_7$ 69
" 52ª *C/A con 7ª secundaria* 70
" 53ª *Melodías con B/C* 71
" 55ª *C/A con 9ª de dominante* 71
" 59ª *Modulación por acordes homófono-dígrafos* 72
" 60ª *Modulación y transición* 74
" 62ª *Comprobación de las leyes armónicas* 76

INTERMEZZO 79

Melodía

ANALOGIA MELODICA 87

Lección 27ª *Notas accidentales.—La nota de paso* 89
" 28ª *El anticipo* 90
" 29ª *El escape* 91
" 30ª *El bordado* 91
" 31ª *La apoyatura* 93
" 32ª *La nota pedal* 95
" 37ª *Notas accidentales excepcionales* 96
" 38ª *Notas accidentales simultáneas* 98

SINTAXIS MELODICA 99

Lección 40ª *El motivo musical* 101
" 41ª *El motivo y la ley "unidad-variedad"* 112

ORTOGRAFIA MELODICA 117

Lección 39ª *Ortografía y Notas Accidentales* 119

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL 121

Ritmo

ANALOGIA RITMICA 135

Lección 44ª *El 2 y el 3 en la música* 137

SINTAXIS RITMICA 141

Lección 45ª *Las leyes del ritmo* 143
" 46ª *Polirritmia* 147
" 47ª *La composición rítmica* 150

ORTOGRAFIA RITMICA 153

Lección 43ª *Compás e idea musical* 155

DE CÓMO UN MUDO NO PUEDE ENSEÑAR A HABLAR 159

Estilo

SUMARIO 167

Lección 49ª *Monodia acompañada del 1600* 169
» 50ª *Bajo de Alberti* 170
» 68ª *Derivados del B/A* 179
» 69ª *Estilo e instrumento* 186
» 70ª *Mutua influencia de los elementos musicales* 187

EL ACTO DE LA CREACIÓN MUSICAL 189

Forma

SUMARIO 203

Lección 15ª *Construcciones armónicas (C/A)* 205
» 20ª *El preludio rítmico* 207
» 23ª *El período doble (PP)* 208
» 26ª *Cadencias de coma* 209
» 42ª *Motivo y construcción periodal* 210
» 48ª *La creación melódica* 213
» 63ª *Cadencias de engaño (¡) y plagal (ST)* 219
» 64ª *El período triple* 220
» 65ª *Exposición de los temas* 221
» 66ª *Leyes de la forma* 228
» 67ª *Accesorios de la forma* 229
» 71ª *La pieza característica* 236

SOSLAYO HISTÓRICO

Los polifonistas (Lección 72ª) 239
Los postclásicos (Lección 73ª) 247

APÉNDICES

Estudios convenientes al compositor 267
Biblioteca del compositor 273
Elenco de los principales compositores 277
Memorandum 281
Catálogo de obras compuestas por el alumno 287
Fichero de conciertos y conferencias 289
Autógrafos musicales 291
Clave de las siglas empleadas 307
Cuadro sinóptico de las lecciones 307
Guía metodológica 309

315

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA OBRA EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL JUS, EL DIA 1º DE NOVIEMBRE DEL AÑO SANTO 1950, FIESTA DE LA DEFINICION DOGMATICA DE LA ASUNCION A LOS CIELOS, EN CUERPO Y ALMA, DE LA SANTISIMA VIRGEN MARIA. SE DISTINGUIERON POR SU COLABORACION: LOS CAJISTAS FERNANDO FABILA Y PABLO MARTINEZ; EL MAESTRO PRENSISTA CARLOS SANCHEZ A. Y EL CORRECTOR ANTONIO RAMIREZ V.

LA TECNICA
de los
COMPOSITORES

el estilo melódico armónico

por

Miguel Bernal Jiménez

TOMO II

ejercicios

EDITORIAL JUS

Impreso en los Talleres de la Editorial Jus.
—Mejía 19, México, D. F.—

Palabras al Alumno

En todo aprendizaje, pero sobre todo en los de aplicación práctica, el 10% del trabajo corresponde al maestro y el 90% al discípulo. Tan necesario para completar 100 es el 10 como el 90; pero sólo sumados: orientación acertada + laboriosidad del alumno, se obtiene el resultado apetecido. Modelo de estudiantes fue Tchaikovski, de quien dijo su maestro Rubinstein:

> En la clase de composición le pedí una vez que escribiese unas variaciones contrapuntísticas sobre un tema dado, y le indiqué que en esta clase de trabajo no sólo la calidad era importante, sino también la cantidad. Creí que podría escribir unas doce variaciones. ¡Qué va! A la lección siguiente me entregó más de doscientas.

No dedicar por lo menos dos horas diarias a los ejercicios de la composición musical es engañarse a sí propio: ningún provecho considerable se obtendrá. Tan inflexible debe ser el maestro en este punto, que conviene suspenda las lecciones al alumno que no llene ese requisito.

En el presente tomo se especifican minuciosamente las diversas formas en que deben ponerse en práctica los principios expuestos en el anterior; y se ha dejado espacio suficiente para los ejercicios escritos. Si el alumno tiene cuidado de hacer primero un borrador de éstos * y no pasarlos aquí sino cuando ya estén corregidos, se hallará a la postre en posesión de un "libro del maestro", de suma utilidad para él en lo porvenir.

Los apéndices agregados al fin de estas páginas vienen a redondear nuestro propósito de transformar el libro de texto —antaño arrinconado apenas pasaba el examen respectivo— en uno de los volúmenes más estimados de la propia biblioteca.

Prosit!

---

* A ello está dedicado el Tomo III de esta obra.

ARMONIA

Analogía — Ortografía — Sintaxis.

ANALOGIA ARMONICA

1) *La armonía, elemento de la música.*

2) *El acorde.*

3) *Función modal de los acordes.*

4) *Estados y posiciones.*

5) *Material armónico en el modo menor.*

6) *Acorde de 7ª de dominante.*

7) *Acordes de 7ª secundaria.*

8) *Acordes de 9ª de dominante.*

9) *Acordes de 9ª secundaria.*

10) *Acordes sin fundamental.*

11) *Acordes con 5ª alterada.*

12) *Tabla armónica general.*

Lección 1ª

LA ARMONIA, ELEMENTO DE LA MUSICA

Análisis.

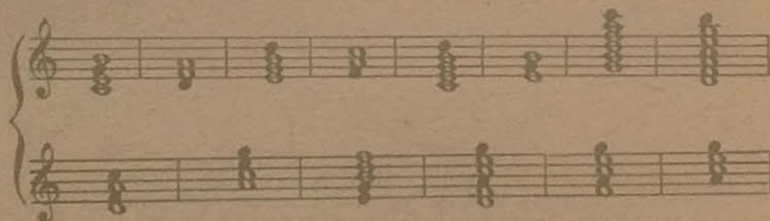
Distinguir en pequeños trozos musicales los elementos *melodía, armonía, ritmo, timbre.*

Lección 2ª

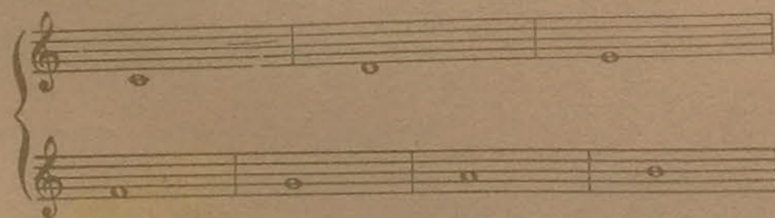
EL ACORDE

Ejercicios Escritos:

a) Poner el nombre correspondiente a las cuerdas señaladas con negro en cada uno de los acordes siguientes:



b) Formar sobre cada grado de la escala natural los cinco acordes de diferente número de sonidos que pueden originarse allí:



c) Escribir 6 acordes mayores y 6 menores, todos diferentes:



Automatismos cerebrales:

1) Memorizar las secuelas acordales:

DO-mi-sol-si-re-fa-la
RE-fa-la-do-mi-sol-si
MI-sol-si-re-fa-la-do
FA-la-do-mi-sol-si-re
SOL-si-re-fa-la-do-mi
LA-do-mi-sol-si-re-fa
SI-re-fa-la-do-mi-sol

2) Formar por cálculo mental acordes de 5ª, 7ª, 9ª, 11ª y 13ª, sobre cada grado de la escala:

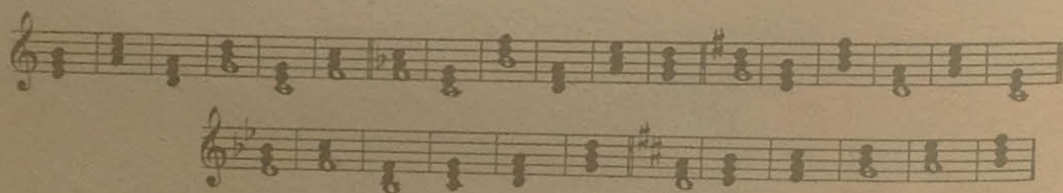
DO-mi-sol,
RE-fa-la,
Etc.

Lección 3ª

FUNCION MODAL DE LOS ACORDES

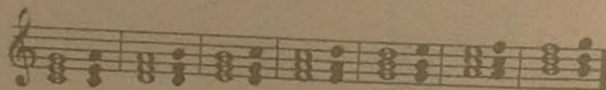
Ejercicios Escritos:

Mediante las letras convenidas clasificar la función modal de los siguientes acordes:



Automatismos cerebrales:

1) Construir mentalmente sobre cada grado de la escala natural un acorde *propio* de 3 sonidos y su respectivo *variante*:



Para ayudar al alumno hemos escrito el ejercicio anterior. El deberá, pues, solamente memorizarlo; mas de una manera reflexiva. Obsérve cómo entre todo acorde propio y su variante hay siempre esta semejanza: 2 sonidos iguales (los más graves), y esta diferencia: el sonido más agudo en el variante se encuentra un grado más arriba que en el propio.

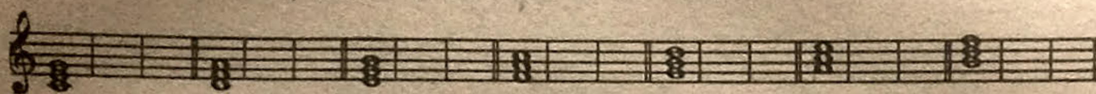
2) Encontrar la Tónica, Subdominante y Dominante de los siete tonos: *Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si.*

3) Decir los acordes propios y variantes (**T, t, S, s, D, d**) de esos siete tonos.

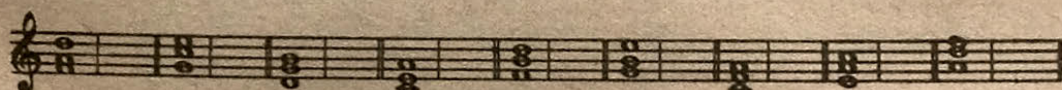
ESTADOS Y POSICIONES

Ejercicios Escritos:

a) Escribir las inversiones de estos acordes:



b) Poner en estado fundamental estas inversiones:



Automatismos cerebrales:

Sobre cada grado de la escala natural, nombrar un acorde de 3 sonidos en sus tres estados.

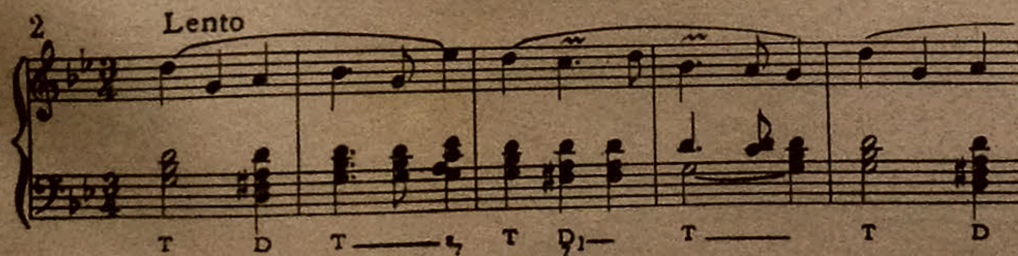
MATERIAL ARMONICO EN EL MODO MENOR

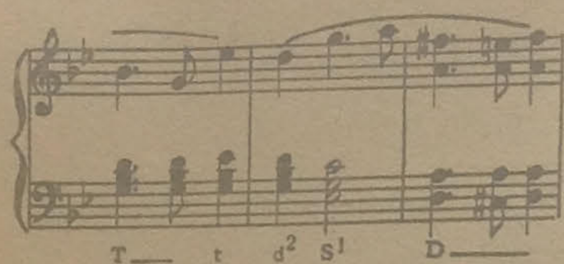
Análisis:

Examinar los siguientes fragmentos, bajo el punto de vista de las alteraciones provenientes de las escalas melódicas o armónicas:

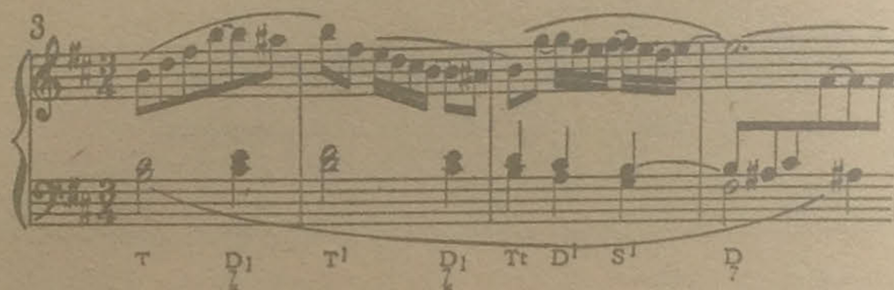


Bach.—Suite Inglesa Nº 3, Sarabanda.





Couperin.—Sarabanda.



Bach.—Suite Francesa, Nº 3, Sarabanda.

Ejercicios escritos:

Hacer construcciones armónicas en modo menor.

ACORDE DE 7ª DE DOMINANTE

Ejercicios escritos:

a) Escribir sobre cada grado de la escala cromática un acorde de 7ª de dominante, poniéndole las alteraciones necesarias, determinando a cuál tono pertenece y enlazándolo con su respectivo acorde de (**T**).

b) Realizar los siguientes B/C:

1) T S D7 t D²7 T D t S♭ T s D7 T

2) T D²7 T D¹7 T s¹ D♯ D³7 T¹ D³7 T T² D7 T

Allegretto

3) T D²7 D²7 T T¹ D³7 D³7 T¹ T D²7 D²7 T D t D D³7 T¹ D¹7 T D³7 T¹ D¹7 T s¹ T S¹ d¹ t s¹ D7 T S♭ T

Automatismos cerebrales:

Expresar a petición del maestro diferentes acordes de D_7 con sus correspondientes accidentes.

Cuestionario:

1) ¿A qué distancia se hallan unos de otros los 4 sonidos del acorde D_7?
2) ¿Cuáles son sus notas de resolución obligada?
3) ¿Cómo deben resolver normalmente dichas notas?

Lección 51ª

ACORDES DE 7ª SECUNDARIA

Análisis:

a) Decir si los siguientes acordes de 7ª son de dominante o secundaria:

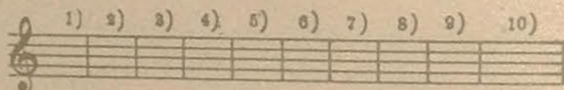


b) Señalar los errores que pudiere haber en las preparaciones o resoluciones de estos acordes:



Ejercicios escritos:

1) Escribir diez acordes diferentes de 7ª secundaria:



2) Realizar los siguientes B/C:

(1)

(2)

(3) Allegro

T D— T D— T D— T D— T D— T D— D T— T² D T

D¹ — T₃ — S¹ — S¹ — D — T D T D T D T D T

(4) Allegretto

T s D T T¹ VII t¹ D¹ D₂ T T s VII T s T¹ s¹ T² D T

Recuérdese:

a) Un accidente bajo el cifrado se refiere a la 3ª del acorde.
b) Una progresión en el B/C exige una "marcha".
c) Una línea significa prolongación del cifrado anterior.

ACORDES DE 9ª DE DOMINANTE

Ejercicios Escritos:

Realícense los siguientes B/C:

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

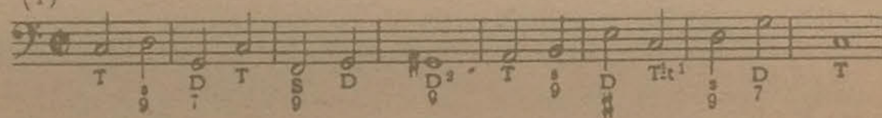
Lección 57ª

ACORDES DE 9ª SECUNDARIA

Ejercicios Escritos:

1) Realizar estos B/C:

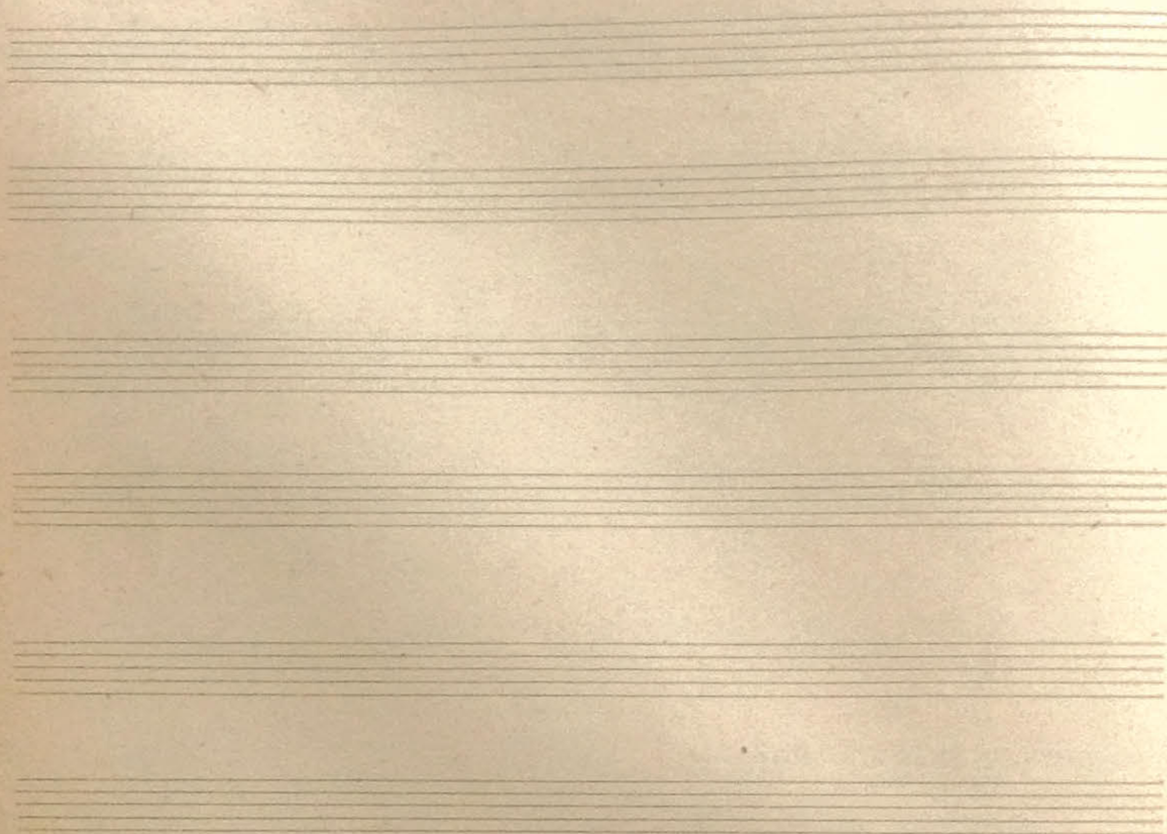
(1)



(2)



2) Emplear acordes de 9ª secundaria en construcciones armónicas, cuidando: *preparaciones, resoluciones, sonoridad.*

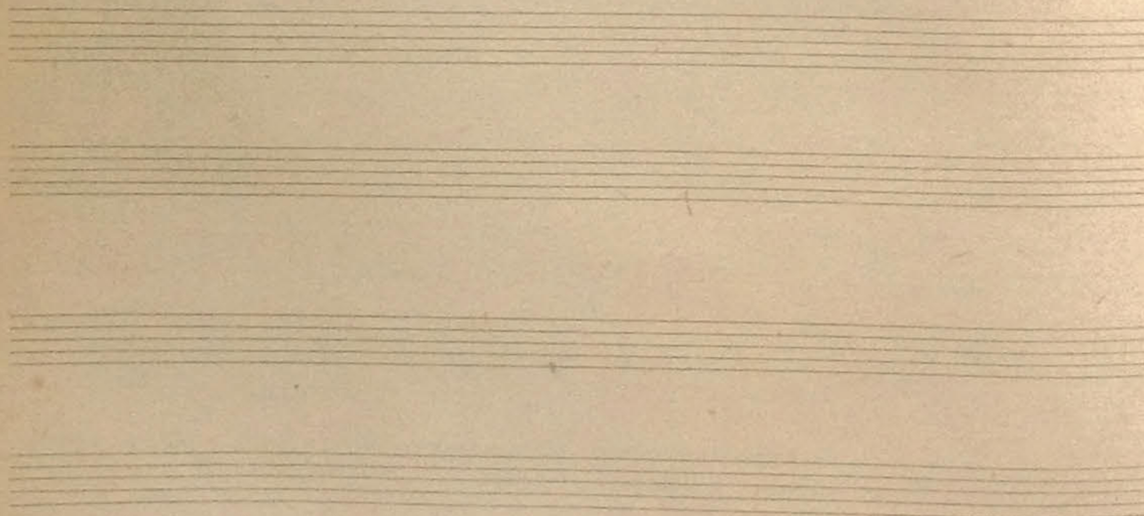


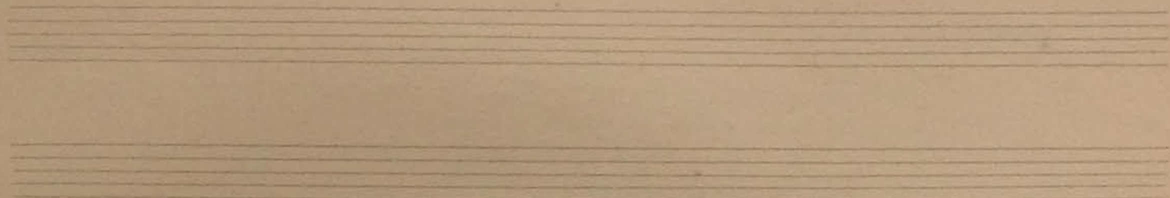
Lección 58ª

ACORDES SIN FUNDAMENTAL

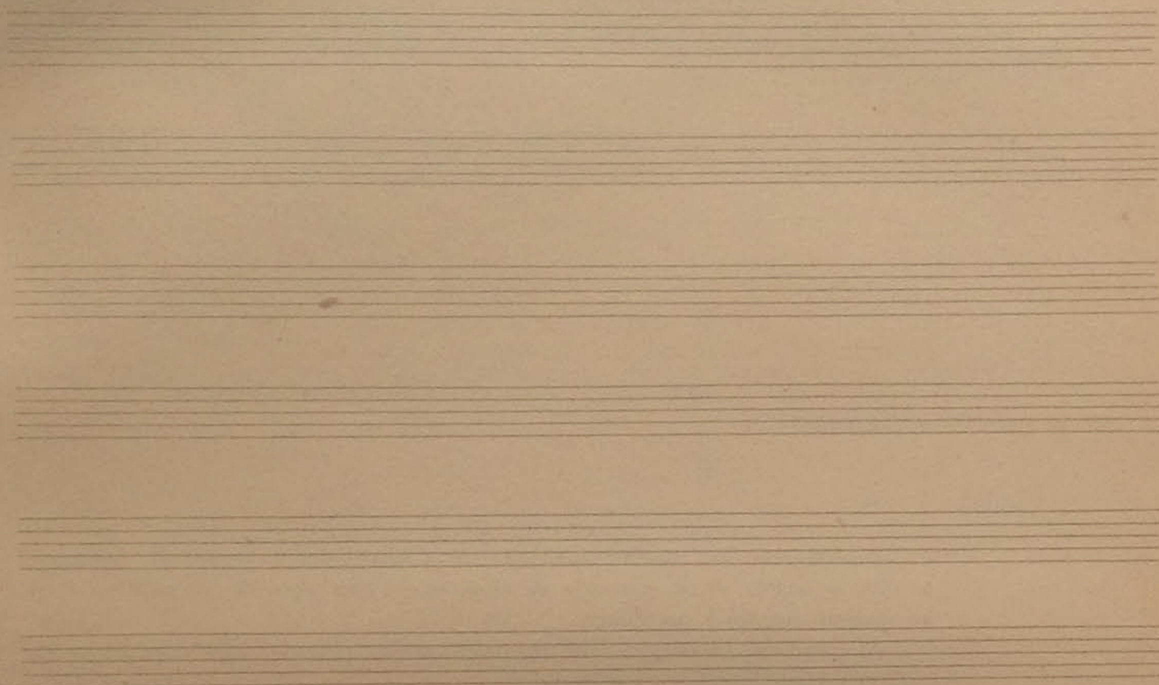
Ejercicios Escritos:

1) Construcciones armónicas con empleo de estos acordes.





2) Preludios rítmicos sobre ellas, incluyendo en la "fórmula" notas accidentales.

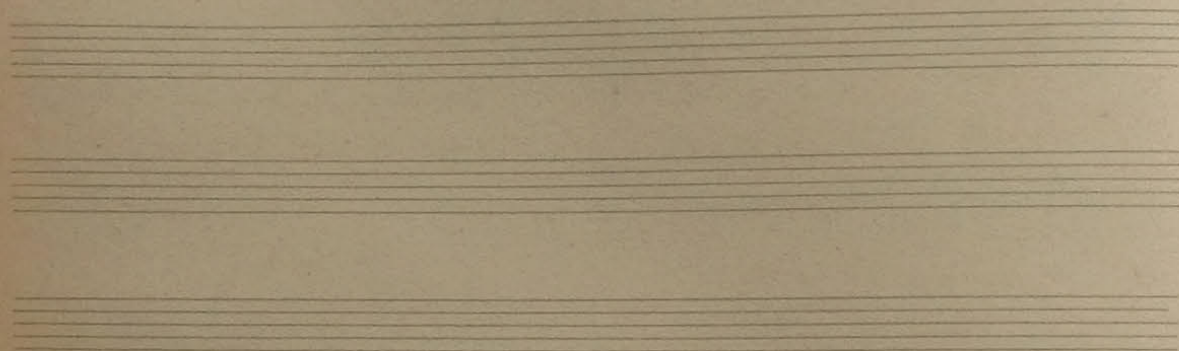


3) Melodías acompañadas con B/A, basadas en aquellas construcciones.



Improvisación:

Transcribir separadamente los Bajos de esas construcciones y realizarlos al piano con la sola ayuda del cifrado armónico.



Lección 59ª

ACORDES CON 5ª ALTERADA

Ejercicios Escritos:

Practíquense los acordes anteriores en Construcciones armónicas, buscando lo más agradable, en la selección de ellos, en los dos tipos de alteraciones y en los diversos estados y posiciones.

Al cifrado de los estados fundamentales (arriba indicado) añádanse, en las inversiones, los números acostumbrados.

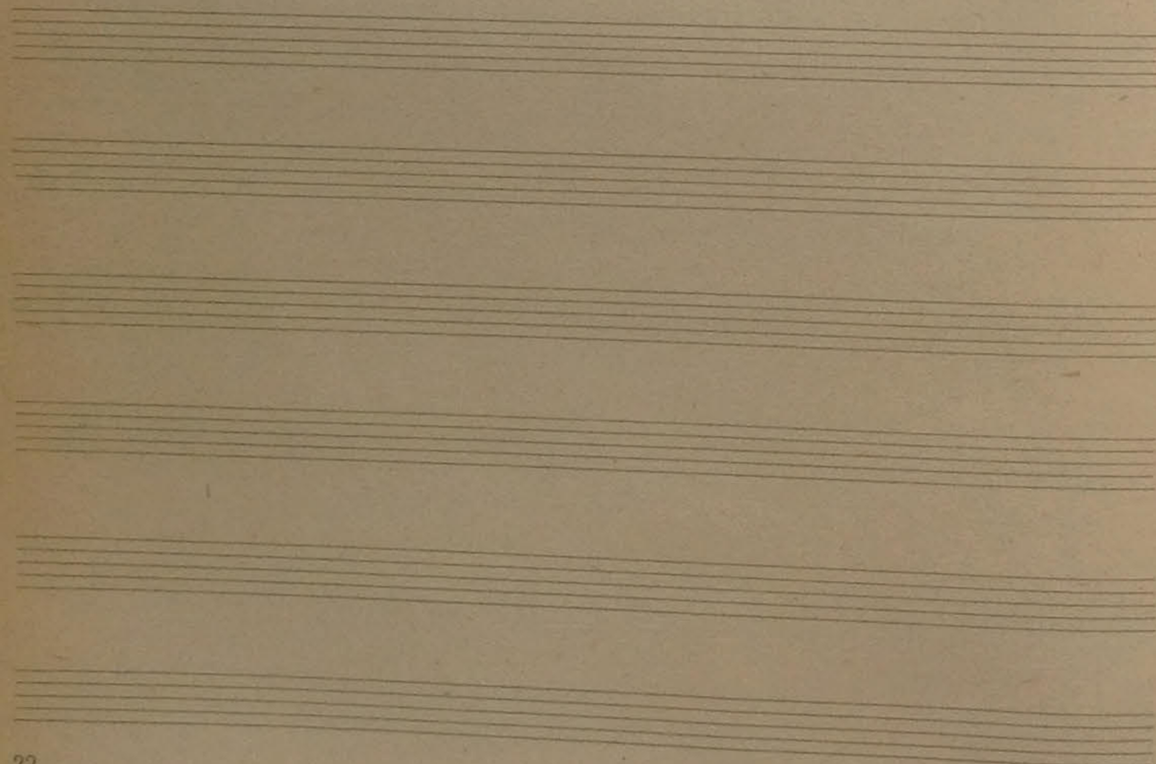
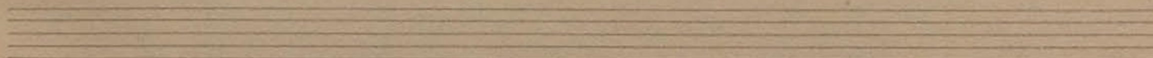


TABLA ARMONICA GENERAL

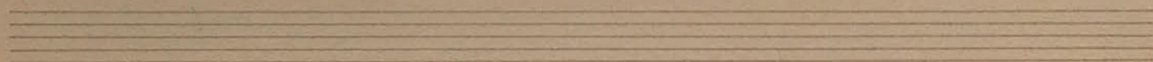
Ejercicios Escritos:

El maestro propondrá algunos problemas concretos de armonización.

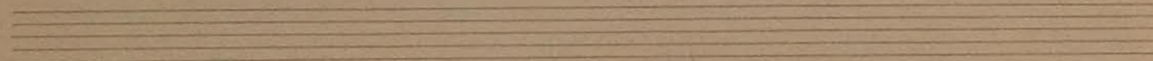


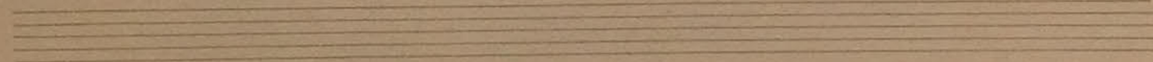


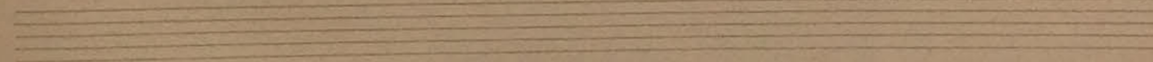


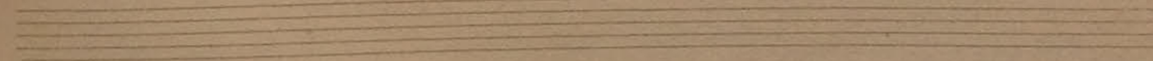


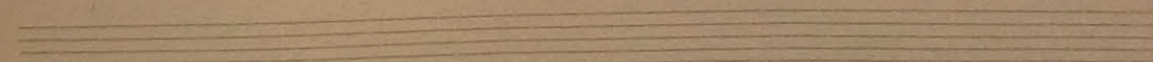


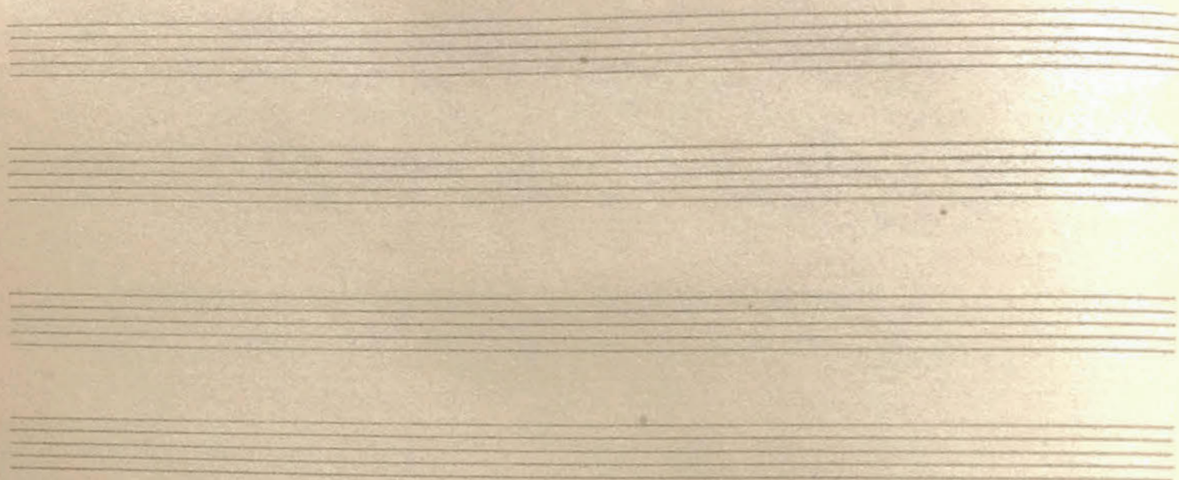










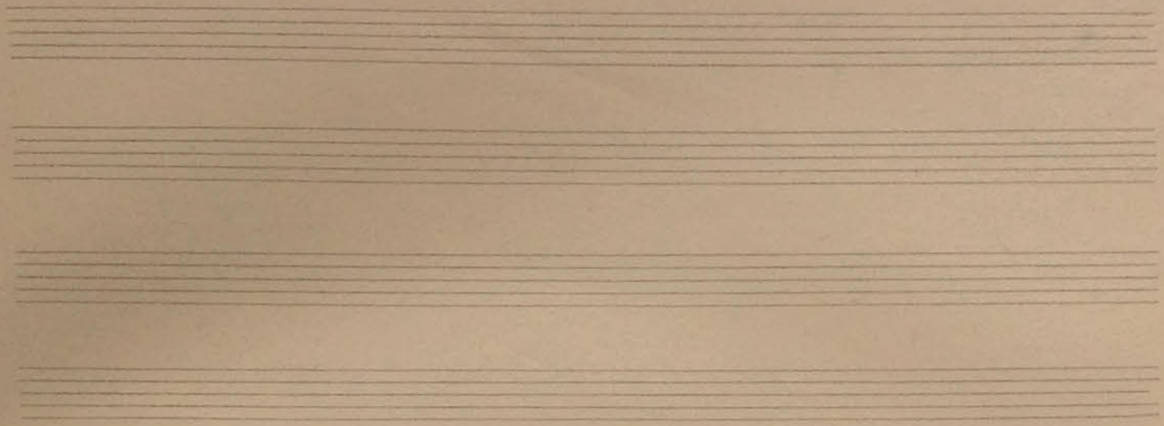


Automatismos cerebrales:

Reconstruir de memoria la Tabla Armónica General.

Análisis:

Extraer la Base Armónica de un trozo dado, dejando la melodía superior y el Bajo como estén, llenando el interior de suerte que el acorde quede completo, cifrando el Bajo y poniéndole letras modales y cifras, determinando modulaciones.



ORTOGRAFIA ARMONICA

1) *Escritura de los acordes.*
2) *El Bajo Cifrado.*
3) *Movimiento de las voces.*
4) *A caza de errores.*
5) *El temible "581".*
6) *Aplicación de las reglas del B/C.*
7) *Marchas de armonía.*
8) *Realización improvisada del B/C.*

Lección 5ª

ESCRITURA DE LOS ACORDES

Cuestionario:

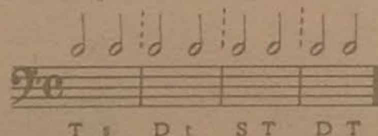
a) ¿Qué significa soprano?
b) ¿Qué significa contralto?
c) ¿Qué significa tenor?
d) ¿Qué significa bajo?
e) ¿A qué se llama partitura?

Lección 6ª

EL BAJO CIFRADO

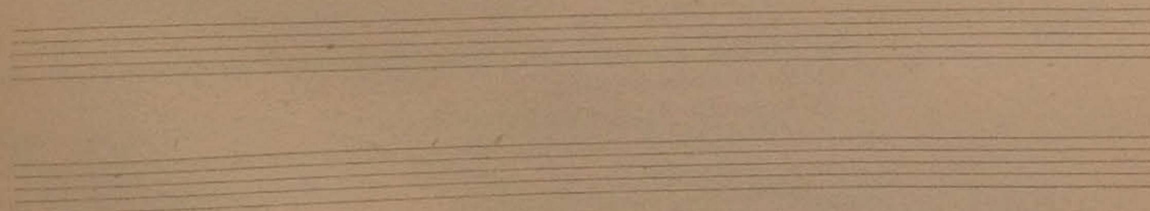
Ejercicios Escritos:

1) Escribir las notas correspondientes al B/C del siguiente esquema:



Cuidar que el Bajo prefiera los intervalos más cortos y no haga dos saltos en el mismo sentido.

2) Transportar el ejercicio anterior a los tonos de Fa, Sol, Re y La mayores.



Cuestionario:

a) ¿Qué significa armónicamente la ese?
" " " " te?
" " " " de?

b) ¿Qué significa armónicamente la S?
" " " " T?
" " " " D?
" " " " s?
" " " " t?
" " " " d?

c) ¿Qué significa armónicamente el 1 arriba de una letra?
¿Qué significa armónicamente el 2 arriba de una letra?

d) ¿Qué significa armónicamente: $T\text{-}S^1\text{-}D^2\text{-}s\text{-}d^2\text{-}t^1\text{-}T^2\text{-}d^1\text{-}S^2$?

Lección 7ª

MOVIMIENTO DE LAS VOCES

Análisis:

Señálense las notas comunes entre cada uno de estos siete acordes y todos los demás:

1 2 3 4 5 6 7

1_2 1_3 1_4 1_5 1_6 1_7

2_3 2_4 2_5 2_6 2_7

3_4 3_5 3_6 3_7

4_5 4_6 4_7

5_6 5_7

6_7

Automatismos cerebrales:

a) Asimílese esta observación: "Solamente *no hay* notas comunes entre acordes nacidos en grados inmediatos".

b) Memorícese la siguiente manera de examinar cuál es la nota más cercana:
—*Al Contralto* (o voz de que se trate) *Mi* (nombre de la nota que ha sido dada a esa voz), *¿qué le queda más cerca? ¿Sol, si o re* (notas del acorde por escribir)?

Cuestionario:

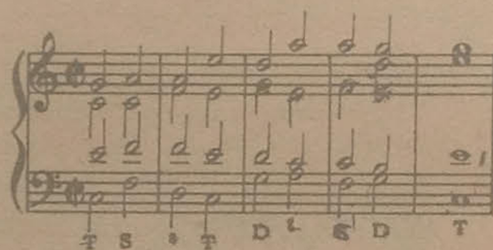
1) ¿Las notas caracterizantes de los acordes se pueden duplicar o suprimir?
2) ¿La 3ª de los acordes de tres sonidos se puede duplicar o suprimir?

Lección 8ª

A CAZA DE ERRORES

Análisis:

Señálense y especifíquense las faltas cometidas en el siguiente ejemplo:

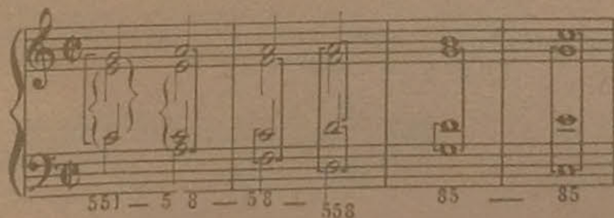


Lección 9ª

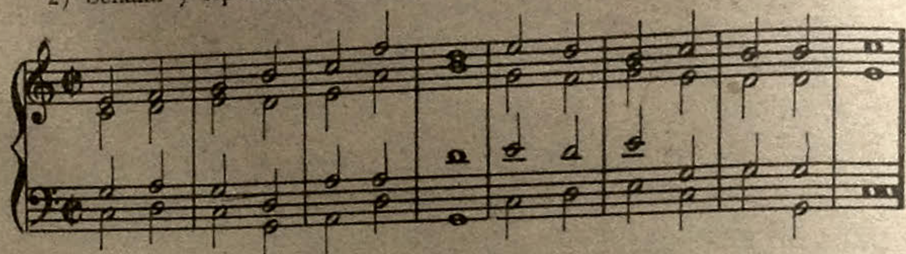
EL TEMIBLE "581"

Análisis:

1) Someter a minucioso examen las relaciones "581" señaladas en el siguiente trabajo:



2) Señalar y especificar las faltas cometidas en la siguiente realización:



3) Examinar los siguientes fragmentos, exclusivamente desde el punto de vista de las relaciones "581":



Bach.—Coral "Wer weiss, wie nahe mir".



Mendelssohn.—Sonata para Organo.

Lección 10ª

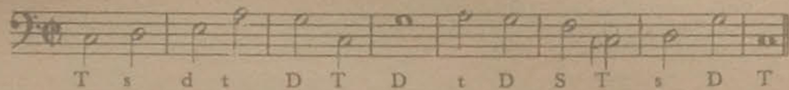
APLICACION DE LAS REGLAS DEL B/C.

Ejercicios Escritos:

1) Realícese el siguiente B/C en el que se practica principalmente lo relativo a las notas comunes:

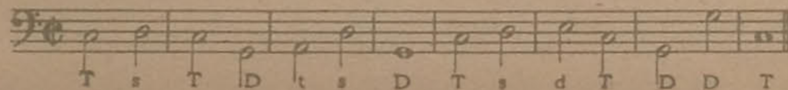


2) En éste tiene aplicación frecuente la 3ª regla:



Cuando el Bajo se mueve *de grado*, no hay notas comunes y, para evitar errores de "581", hay que dar a cada voz la nota del acorde que le quede más cerca *por movimiento contrario* respecto al Bajo.

3) Este otro utiliza promiscuamente enlaces que tienen notas comunes y enlaces que no las tienen:



4) Ahora realícense nuevamente los tres B/C anteriores en una posición diferente, cambiando para ello la del acorde inicial.

5) Una vez más realícense los mismos B/C, pero en tres tonos diferentes cada uno.



Los esquemas modales indicados por las letras sirven para cualquier tono, de manera que basta con poner la armadura de la tonalidad que se desea para que dichas letras indiquen nuevos acordes.

6) Los B/C siguientes conviene que una vez realizados correctamente sean cantados por los mismos alumnos, si entre ellos hay voces blancas y voces varoniles. En todo caso, deberán ser ejecutados al piano por el propio alumno. Esta observación vale para todos los ejercicios.

Allegretto

Andantino

No ligar, pero sí conservar, las notas comunes, en beneficio del ritmo de estos B/C.

Un accidente colocado debajo de la letra modal afecta siempre a la 3ª del acorde, excepto cuando expresamente se indica otra cuerda como en el penúltimo acorde del penúltimo B/C.

Para facilitar la comprensión de ciertos pasajes, se ha indicado el cambio de tono que se realiza en ellos, lo cual no debe traer dificultad al alumno, pues de todas suertes se trata de acordes de 3 sonidos en estado fundamental, aunque pertenecientes a otra tonalidad distinta de la inicial.

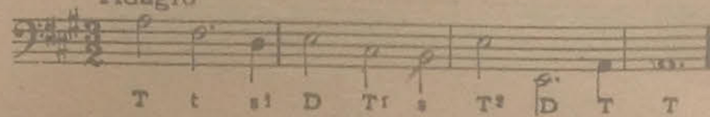
7) B/C con acordes en inversión.

1ª

T d D d T t D S t T d T^2 D T

2ª

T T^1 s^1 D T S D T VII t s^1 T^2 D T





Lección 18ª

MARCHAS DE ARMONIA

Ejercicios escritos:

Realizar los siguientes B/C:

1)

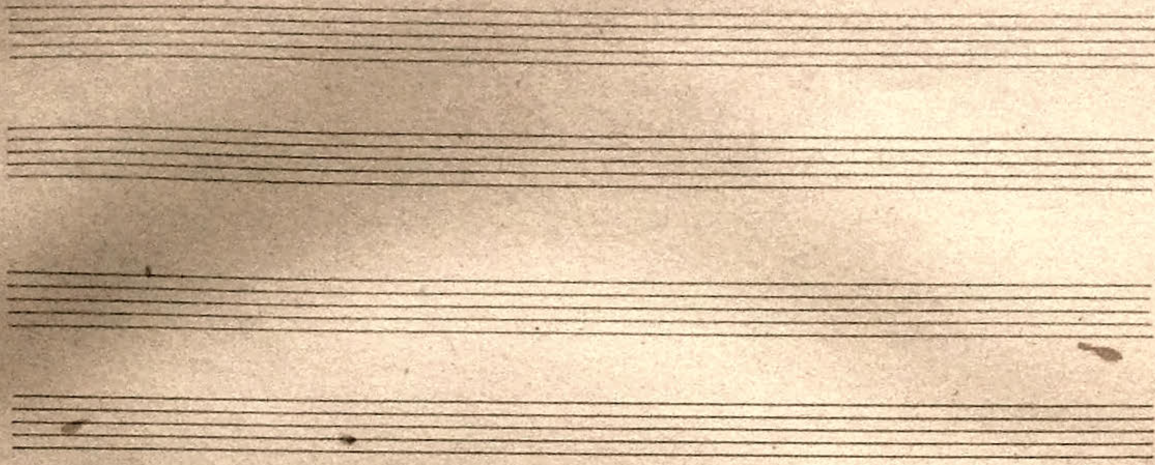
2)

3)

4)



Es práctico numerar los acordes del modelo y repetir esos números en las imitaciones para facilitar la confrontación de unos con otros.



Lección 21ª

REALIZACION IMPROVISADA DE B/C.

Ejercicios:

1) Notas comunes. Modo mayor.



2) Idem. modo menor.



3) Pocos enlaces con notas comunes.



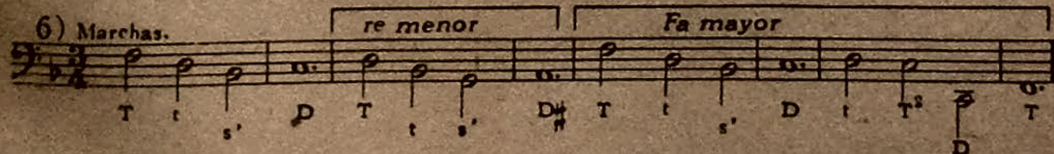
4) Inversiones.



5) Marchas.



6) Marchas.



SINTAXIS ARMONICA

1) *Escalas modales.*
2) *Esencia de la modalidad M/m.*
3) *Ley armónica tritonal.*
4) *Fuerza modal de los acordes propios.*
5) *Empleo de las inversiones.*
6) *Marchas en las C/A.*
7) *Modulación y acordes comunes.*
8) *Modulación y acordes de empréstito.*
9) *Acordes "quasi" comunes.*
10) *Fuerza tonal de la 7ª de dominante.*
11) *Modulación por 7ª de dominante.*
12) *Marchas con 7ª de dominante.*
13) *C/A con 7as. secundarias.*
14) *Melodías con B/C.*
15) *C/A con 9ª de dominante.*
16) *Modulación por acordes homófono-dígrafos.*
17) *Modulación y transición.*
18) *Comprobación de las leyes armónicas.*

ESCALAS MODALES

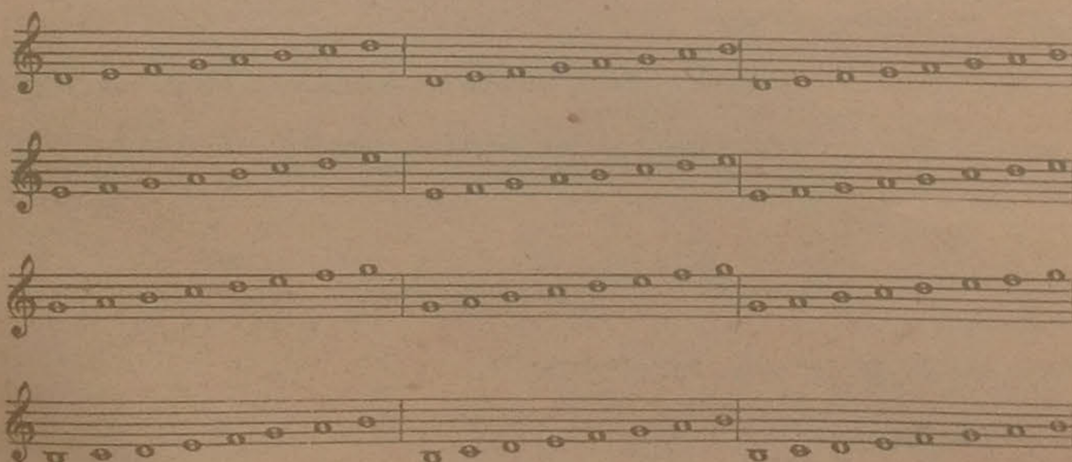
Cuestionario:

1) ¿Qué es modo?
2) ¿Qué es tono?
3) ¿Cuántos modos tiene la música clásica?
4) ¿Cuántos tonos?
5) ¿Cuál es su correspondiente distribución semitonal?
6) ¿Cuáles son los grados más importantes de una escala?
7) Explicar las anomalías del modo menor.

Ejercicios escritos:

Pónganse los accidentes necesarios para convertir las siguientes escalas en:

a) mayores,
b) menores naturales,
c) menores armónicas,
d) menores melódicas.

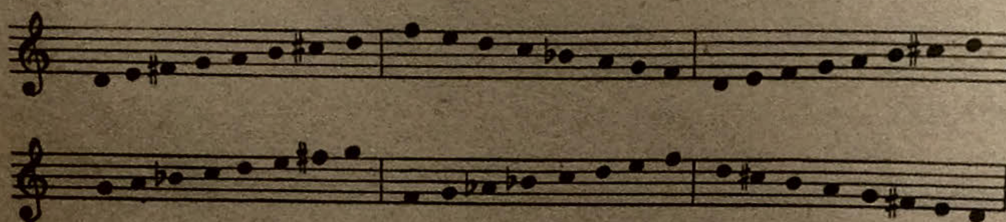


Lección 12ª

ESENCIA DE LA MODALIDAD M/m.

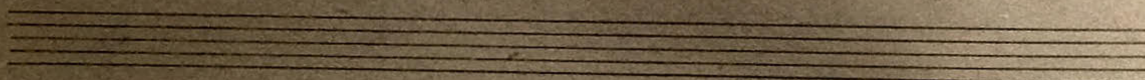
Ejercicios escritos:

a) Señálense los sonidos tritonales en las siguientes escalas:



b) Resuélvanse, primero a mayor y luego a menor, las siguientes relaciones tritonales:





Lección 13ª

LEY ARMONICA TRITONAL

Automatismos cerebrales:

a) Díganse a memoria las notas que desempeñan la función tritonal en cada una de las 12 tonalidades.

b) Memorícense las leyes armónicas enunciadas.

Lección 14ª

FUERZA MODAL DE LOS ACORDES PROPIOS

Cuestionario:

a) ¿Dónde obliga usar acordes propios?

b) ¿Por qué?

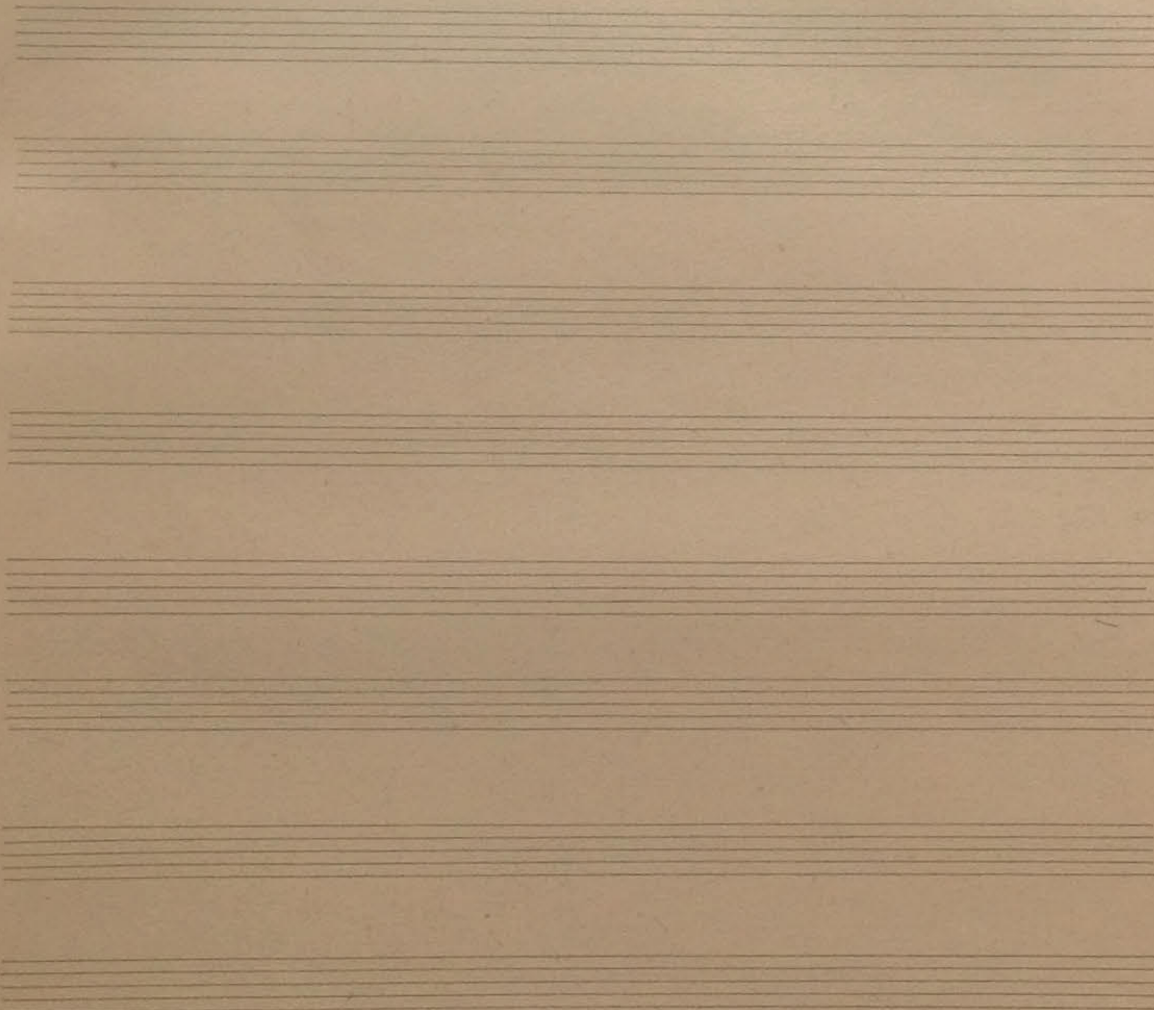
c) ¿Dónde emplear los variantes?

Lección 17ª

EMPLEO DE LAS INVERSIONES

Ejercicios escritos:

Hacer C/A en diferentes tonos mayores y menores, utilizando las inversiones acordales en la forma explicada.



Lección 19ª

MARCHAS EN LAS C/A

Ejercicios escritos:

Háganse C/A que incluyan marchas, de acuerdo con las siguientes bases:
1) El ejercicio constará de 8 compases (P²).

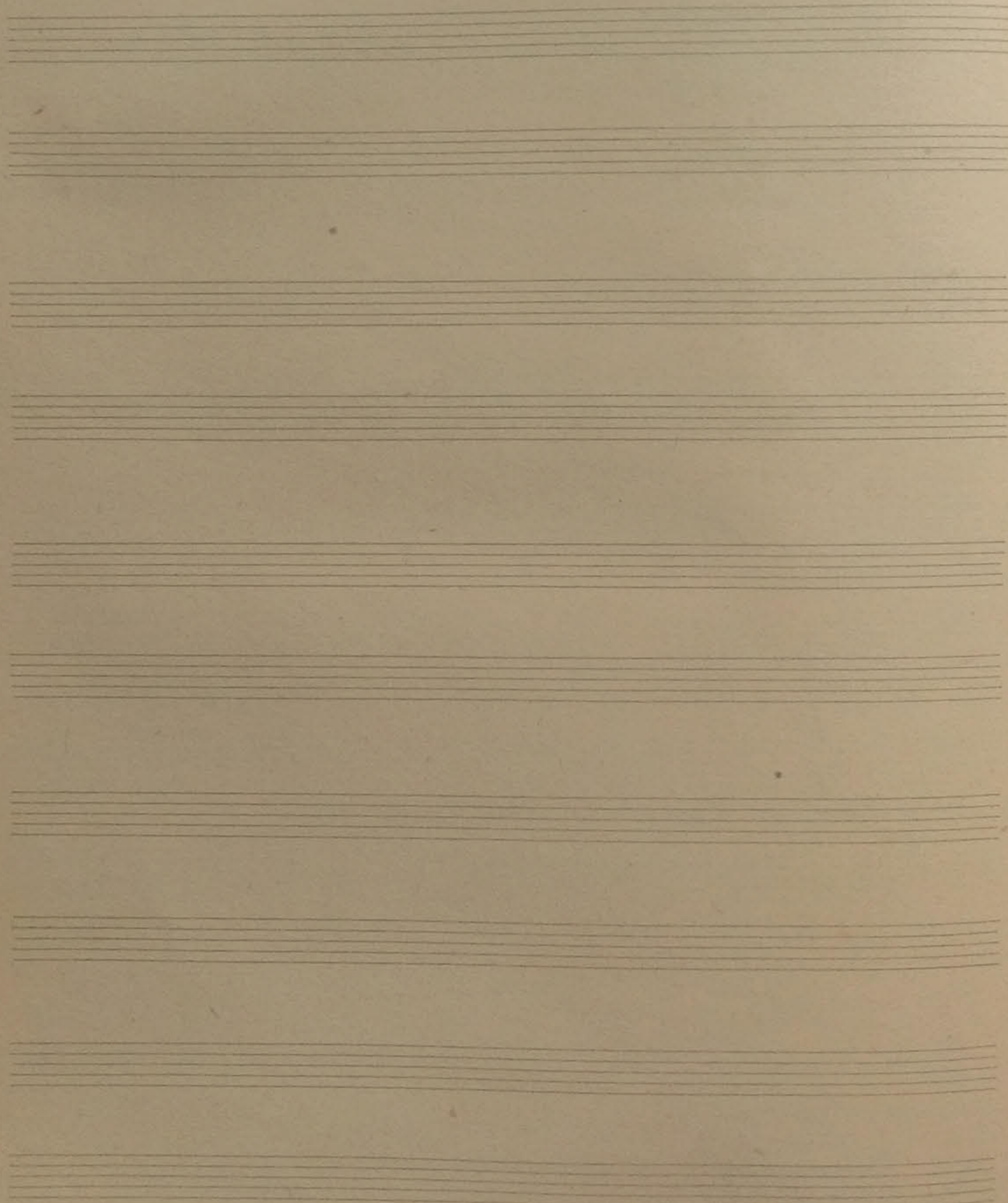
2) El modelo se colocará en el primer compás y tendrá dos acordes, a lo menos.

3) En el 4º compás se hará cadencia de punto y coma (**D**), empleando allí un solo acorde.

4) En el 5º ha de iniciarse una nueva marcha (con nuevo modelo), que habrá de cerrarse por la cadencia de punto (**D/T**), cuyo acorde último llenará todo el compás final.

5) Aunque en un principio sólo se empleen estados fundamentales, practíquense luego las inversiones en todos los lugares posibles.

6) Emplear unas veces el modo mayor y otras el menor.



MODULACION Y ACORDES COMUNES

Cuestionario:

1) ¿En qué consiste establecer un tono?
2) ¿Cuáles son los tonos vecinos?

Automatismos cerebrales:

a) Decir los tonos vecinos de las tonalidades que señale el maestro.
b) Entender este acertijo: "En el modo mayor, la tonalidad de la dominante y la de la subdominante son también mayores; de consiguiente sus relativos serán menores. En el modo menor, viceversa".

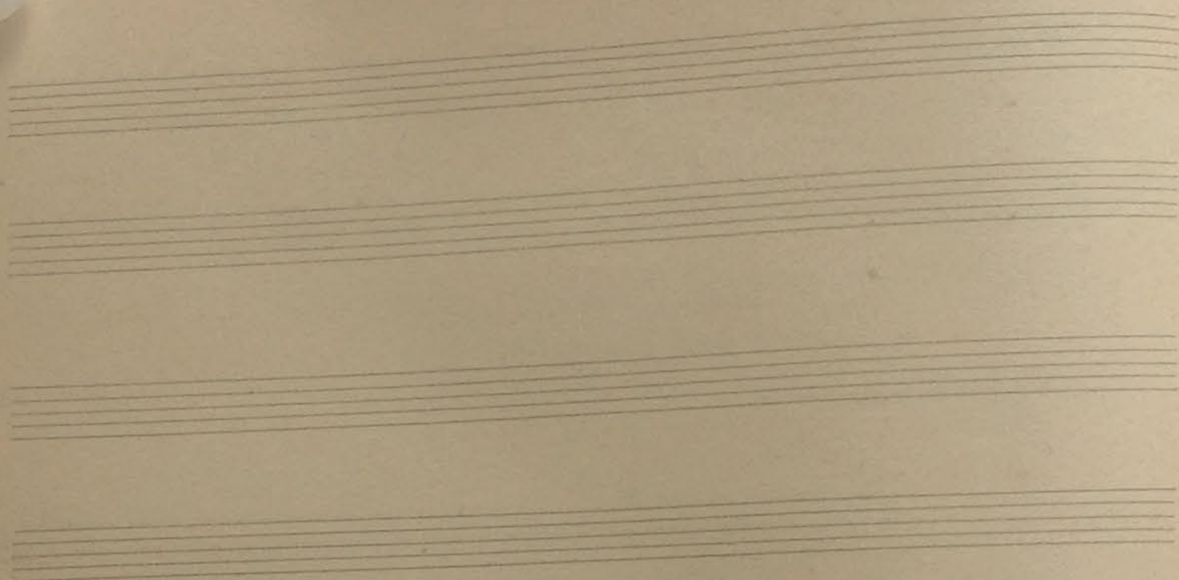
Ejercicios escritos:

1) Hacer C/A modulantes, con los siguientes datos:
Extensión: Un P² de 8 compases.
Densidad armónica: Un acorde por compás.
Material: Acordes de 3 sonidos, en estado fundamental o en inversión conforme a lo expuesto en las lecciones precedentes.

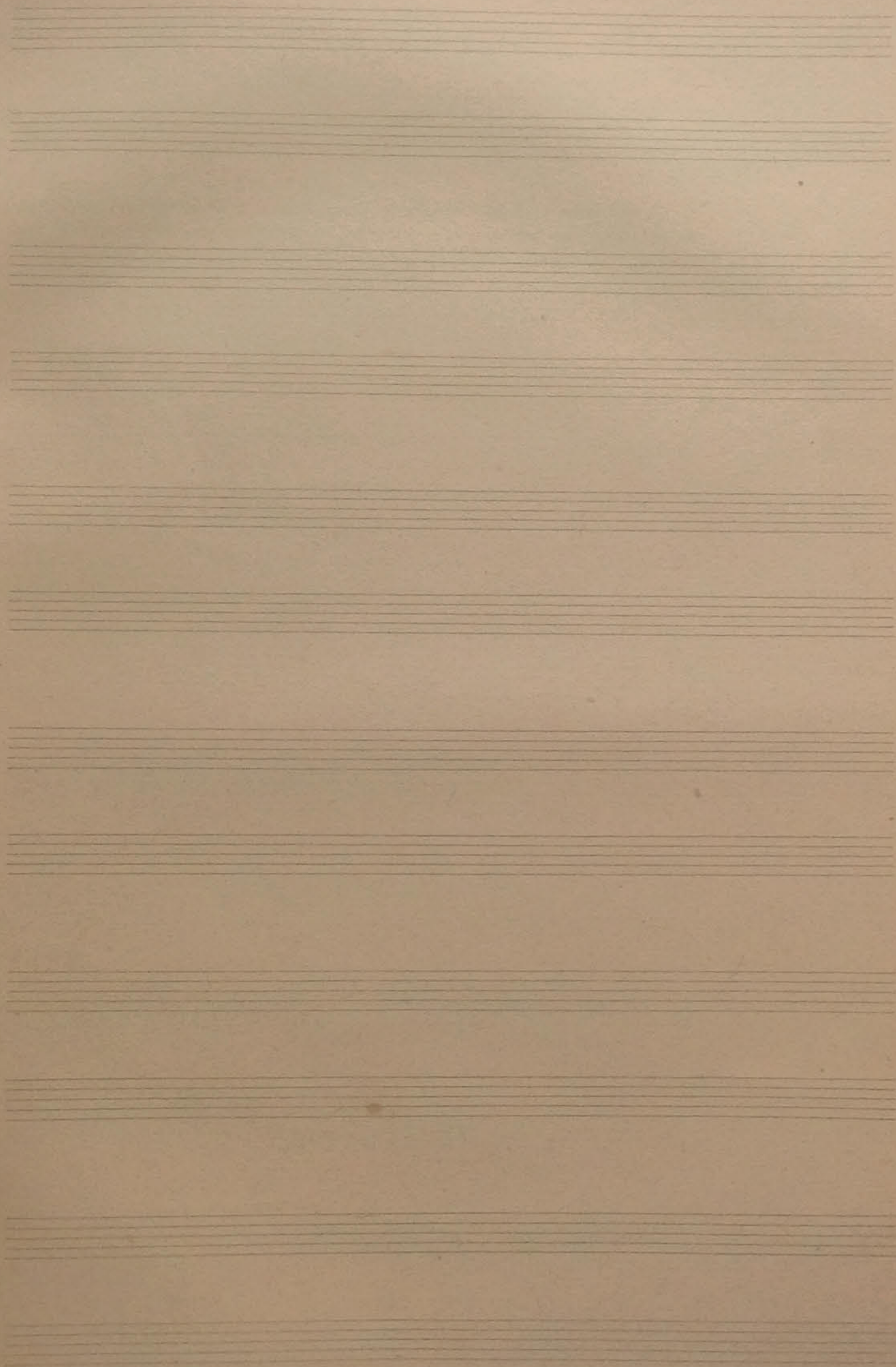
Observaciones.—Establecer el tono principal (armadura) en la 1ª frase, por medio de la fórmula: **T-S-D-T**.

En el 5º compás colocar el acorde común, calzándolo con la doble letra modal indicadora de su doble función.

De ahí en adelante piénsese en el nuevo tono, estableciéndolo, cuidando de escribir los accidentes que necesite y terminando con cadencia de punto (**D/T**) en el nuevo tono. El ejemplo del artículo 98 servirá de modelo, salvo el hecho de que en él se quiso emplear sólo el estado fundamental de los acordes.



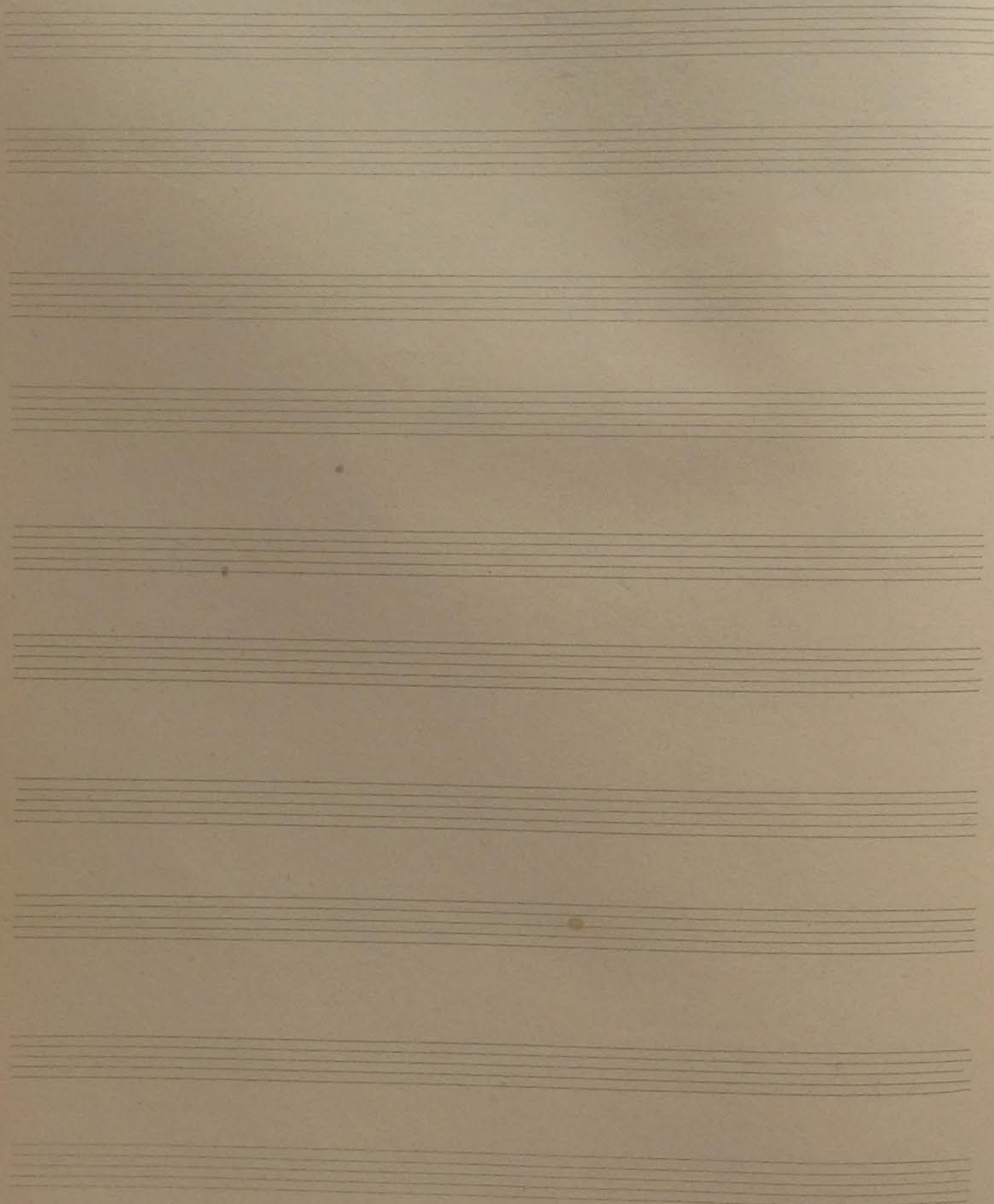
2) Después de haber hecho los cinco ejercicios fundamentales (Do-Fa, Do-Sol, Do-la, Do-re, Do-mi), válgase de los esquemas de letras utilizados en ellos para realizarlos en otros tonos mayores.



MODULACION Y ACORDES DE EMPRESTITO

Ejercicios escritos:

Constrúyanse períodos modulantes a tonalidades lejanas, por medio de acordes de empréstito usados como comunes. La primera frase establecerá el tono principal y la segunda modulará.



Lección 25ª

ACORDES "QUASI" COMUNES

Ejercicios escritos:

1) C/A de P² que realicen modulaciones por acordes "quasi" comunes, conforme a los modelos estudiados, empleando 2 acordes por compás, excepto en el 4º de cada frase, donde se hará solamente 1, para tener mejor marcada la cadencia respectiva.

2) Preludios rítmicos sobre tales C/A.

Improvisación:

Improvisación al piano de P² modulantes, primero, con acordes comunes, luego con acordes de empréstito y, al fin, con acordes "quasi" comunes.

FUERZA TONAL DE LA 7ª DE DOMINANTE

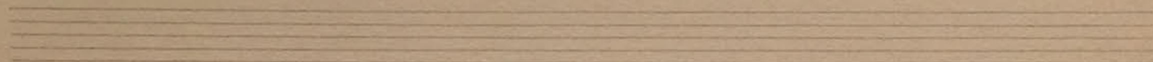
Ejercicios escritos:

1) Hacer C/A de uno o dos períodos, que empleen el acorde $\mathbf{D}_7$ en sus diversos estados y usos.













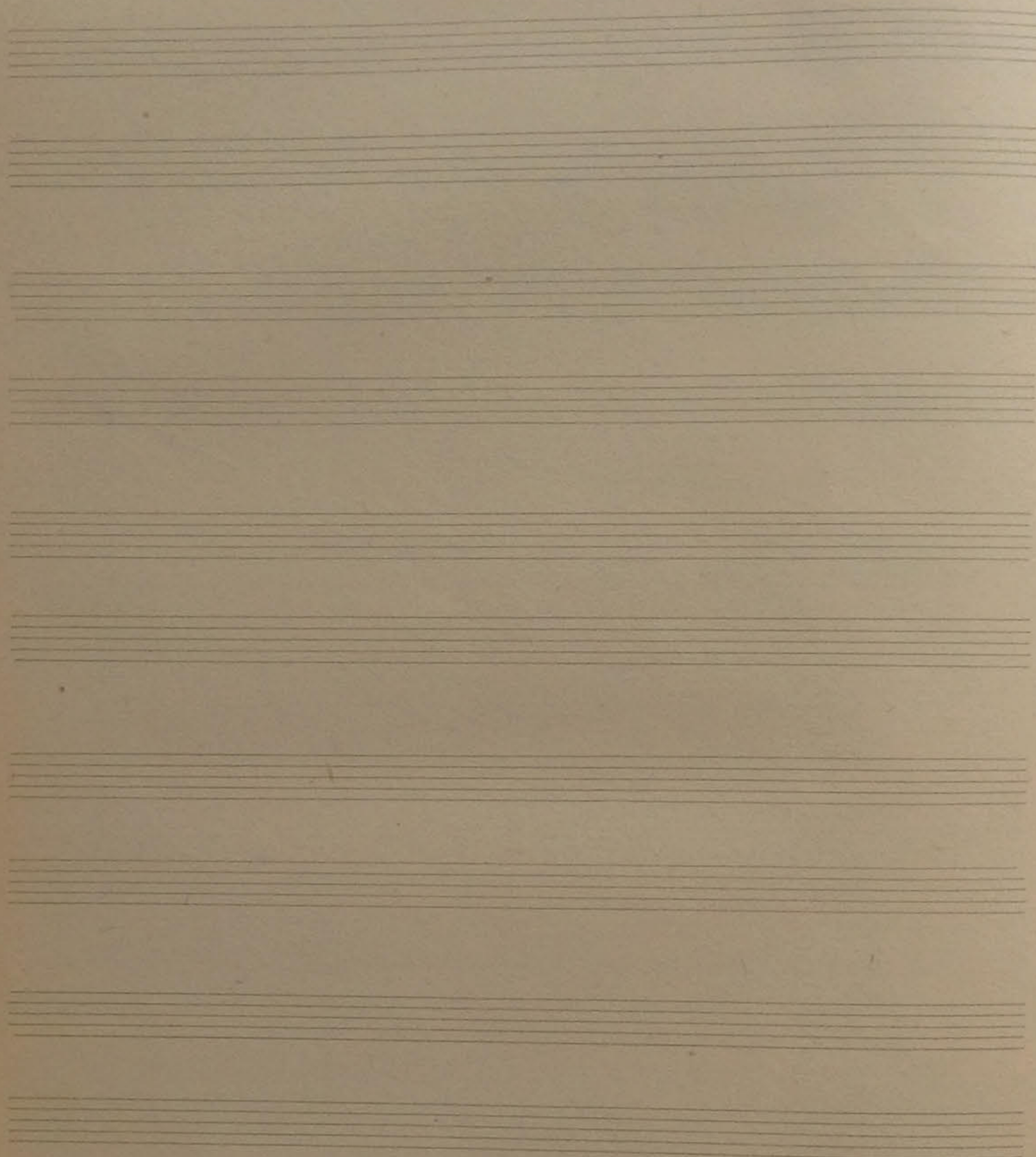








2) Sobre tales C/A, componer Preludios Rítmicos con notas accidentales en la "fórmula".

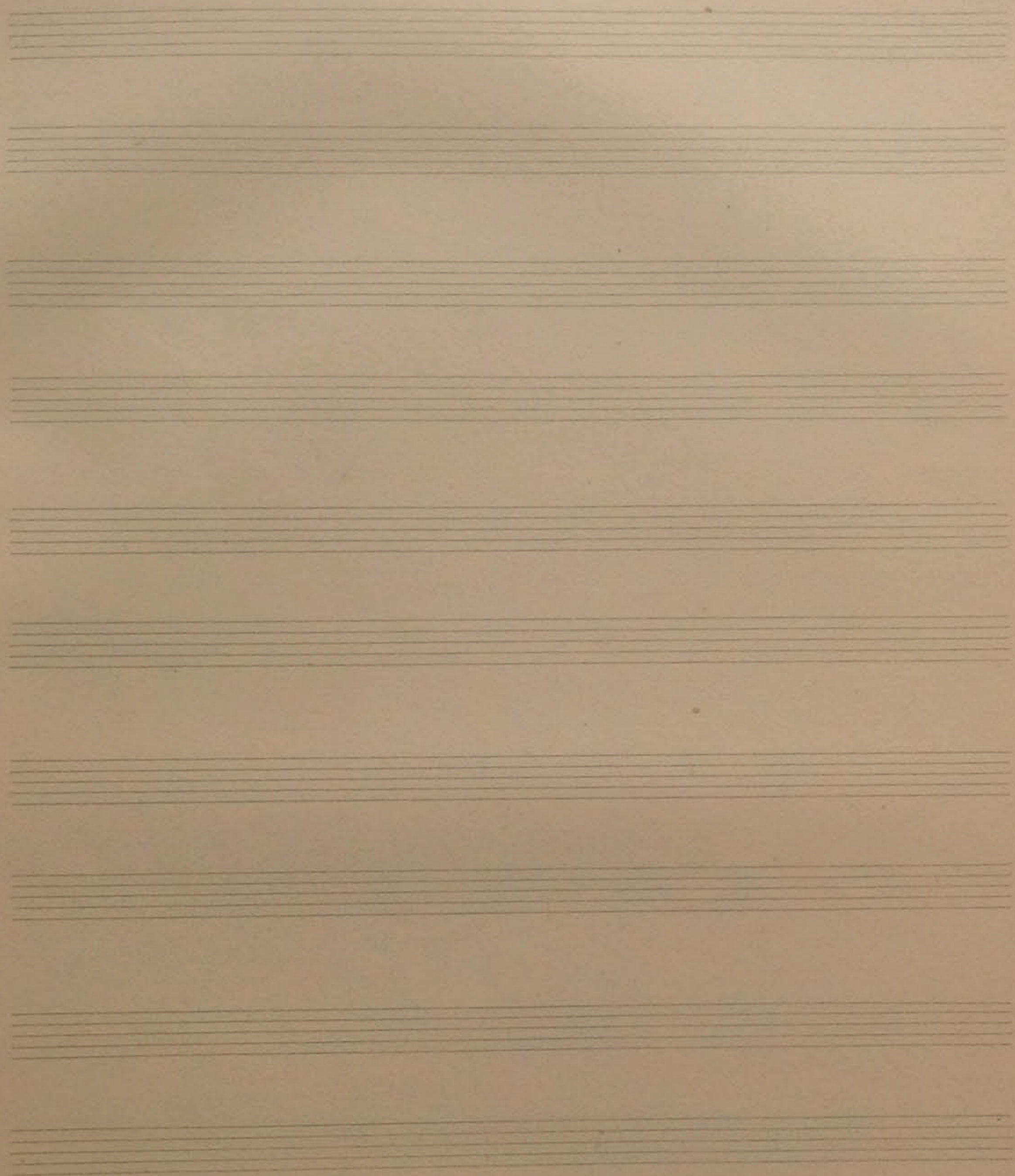


Lección 35ª

MODULACION POR 7ª DE DOMINANTE.

Ejercicios escritos:

C/A modulantes por D_7, hechas en diversos tonos mayores y menores.

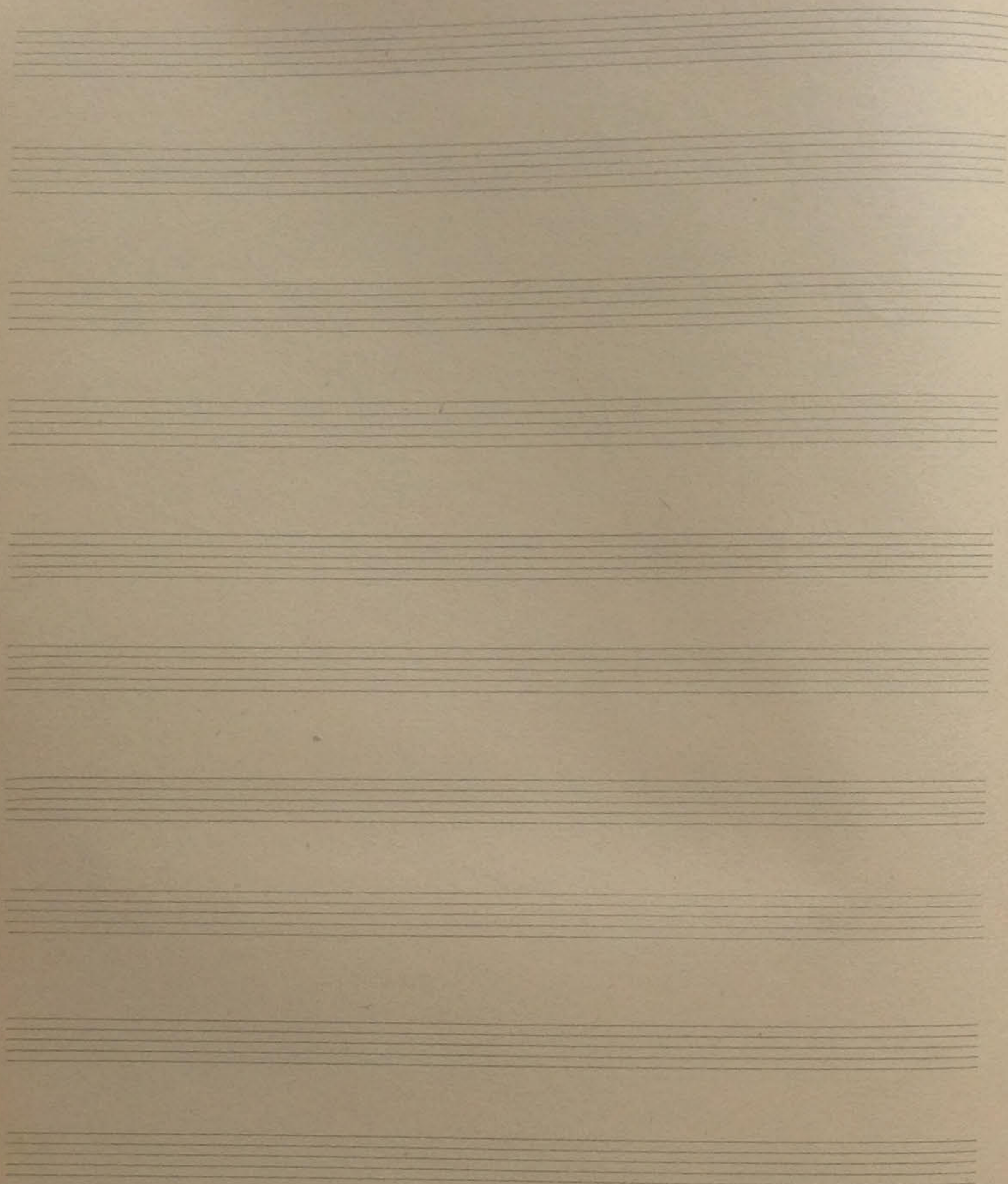


Lección 36ª

MARCHAS CON **D**$_7$

Ejercicios escritos:

C/A con marchas modulantes que empleen los acordes **D**$_7$ primero con resolución normal y después excepcional.

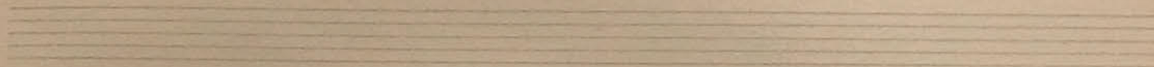


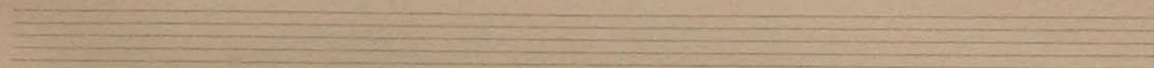
Lección 52ª

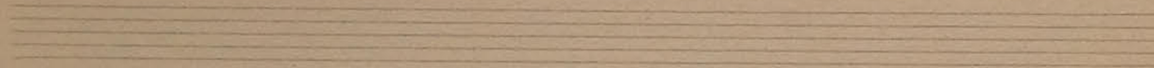
C/A CON 7ª SECUNDARIA

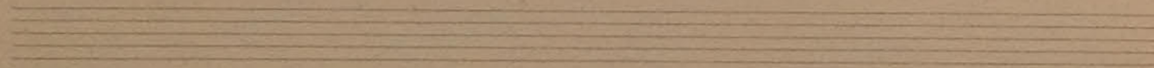
Ejercicios escritos:

1) C/A de uno o dos períodos, en las que se empleen un acorde por compás, buscando la utilización de las 7as. secundarias.

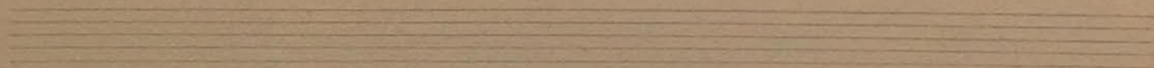





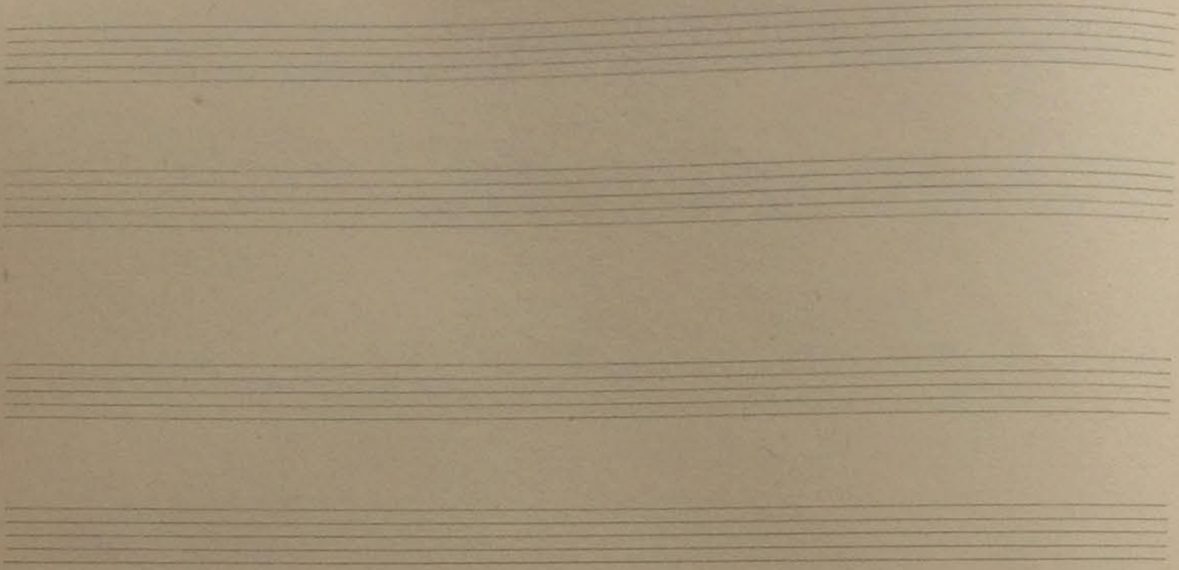




2) Idem con 2 acordes por compás.

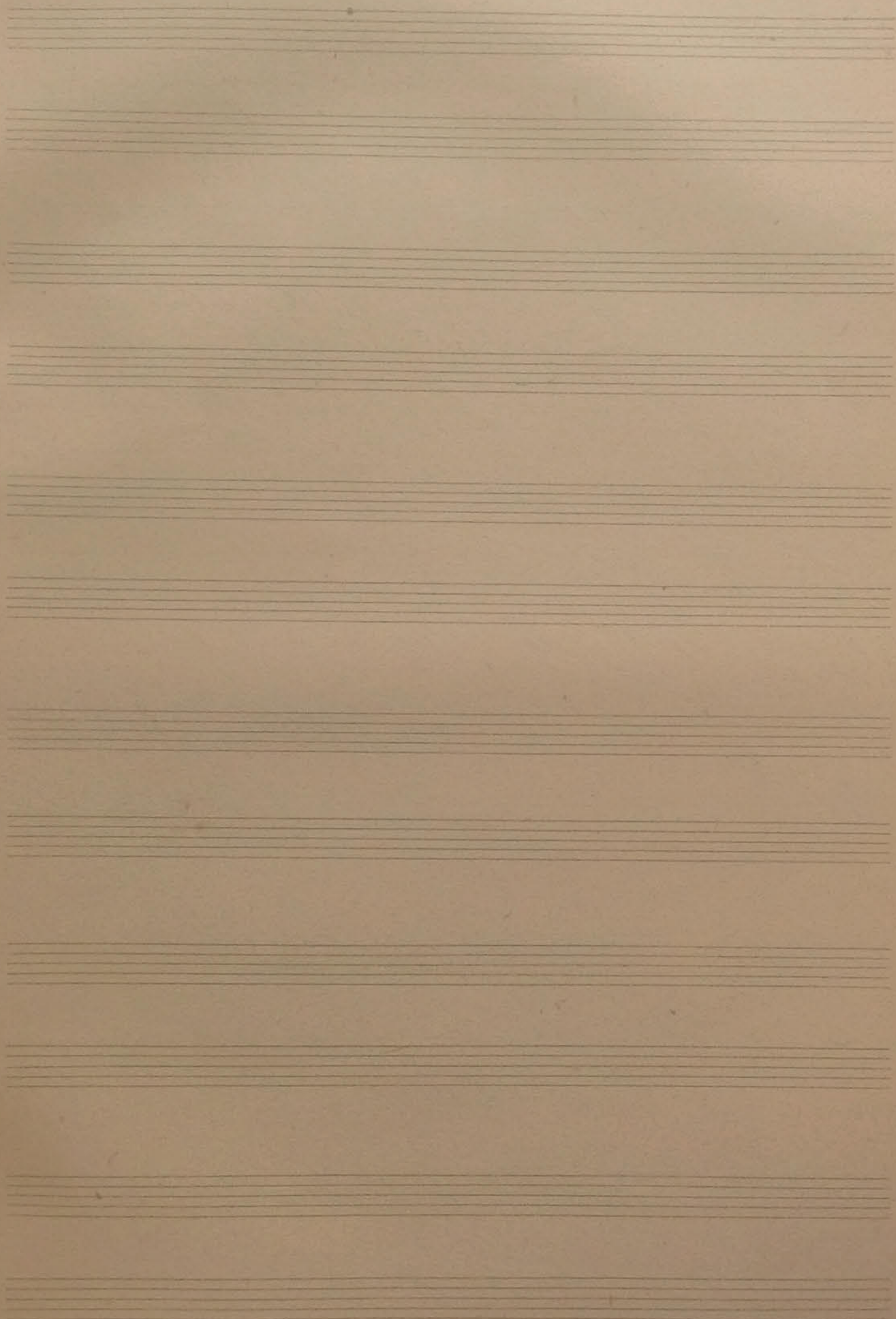




3) Idem con marchas de armonía.

4) Hacer Preludios Rítmicos sobre tales C/A.

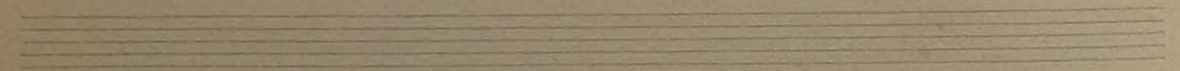







5) Practicar el modo menor y las inversiones.

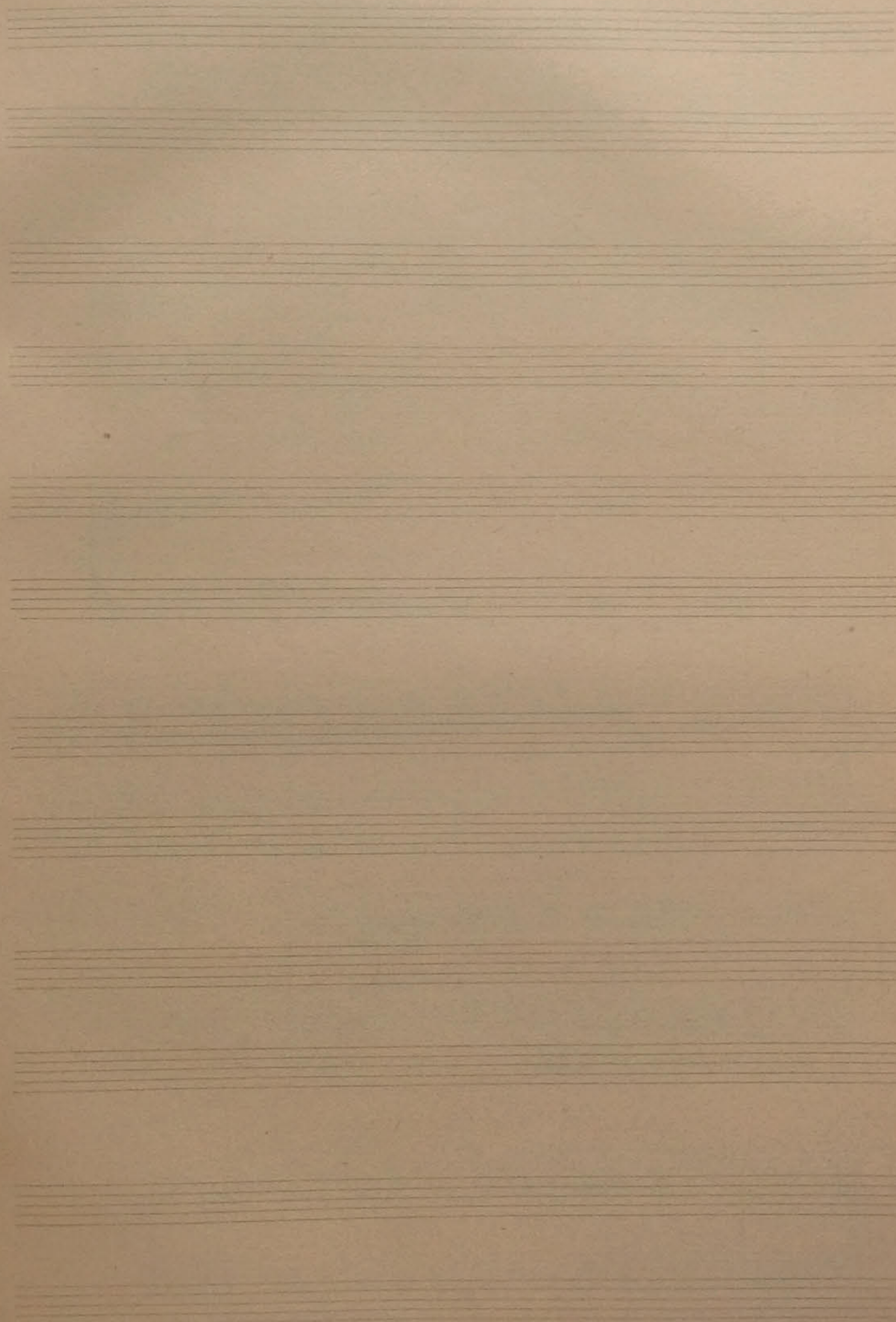


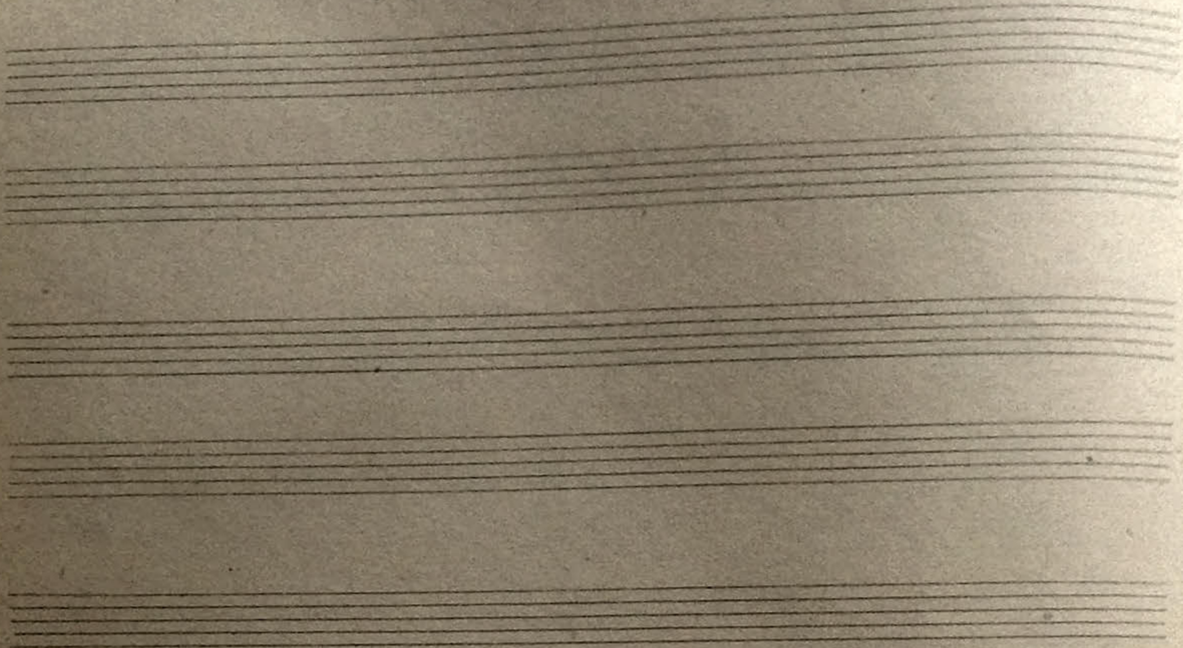




6) Componer melodías basadas en esas C/A y acompañarlas con el B/A.



7) Repetir los B/C de la lección 52ª, realizándolos improvisadamente al piano.



Lección 53ª

MELODIAS CON B/C

(1)

retardo

T t D T–S ——— D ——— T–D· T S T D t D T

(2)

anticipo

T D T¹ D TS D T–D s D¹ D 7 T s₁ 7 D– 7 T

(3)

T T D¹ T D t s¹ D —— D ♮ T–t 7-7 D₁ 7 T S.t T² D T

(4)

T S T1 s T s/7 1 D T D1 T—— D T

(5)

T D T-S D S1 D/7 1 T s1 D T S-T1 D T — S1 T2 s/7 1 D T

(6)

escape

apoyatura

T— t ——— d— S——— T— t s/7 1 D— T D1

apoyatura

apoyatura

T—— S/7— s/7 1 — D T1— D/7 1 — T —— D t D1—— T t s/7 1 — D— t—

apoyatura

S—t— s/7 1— D— T t D1 T—— t — D/7 3—— D/7 2— T— s/7 1— D— T

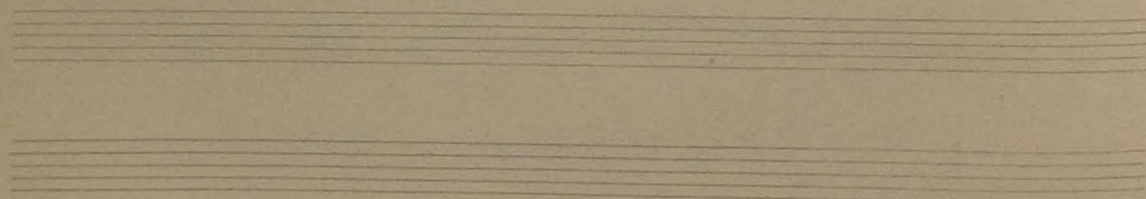
Una vez realizados al piano, cotéjense con el original de Bach que reproducimos en la página 68.

C/A CON 9as. DE DOMINANTE

Ejercicios escritos:

1) C/A con 9as. de dominante.

2) Idem utilizando las 9as. en marchas.

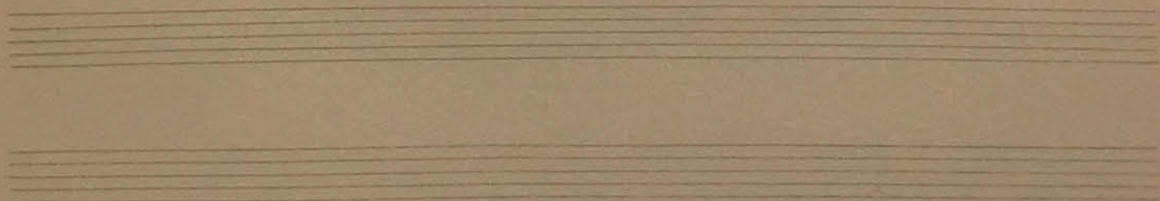


Lección 59ª

MODULACION POR ACORDES HOMOFONO-DIGRAFOS

Ejercicios escritos:

C/A con acordes homófono-dígrafos.

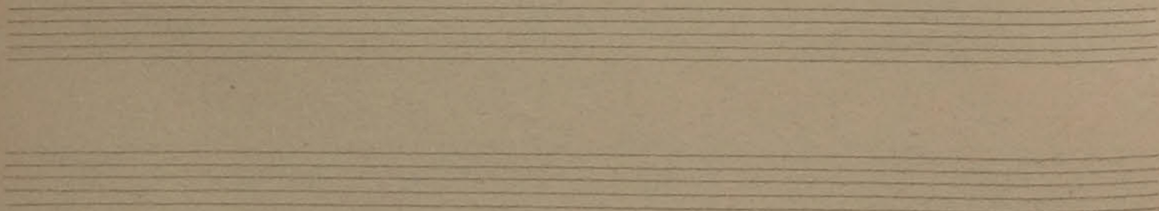


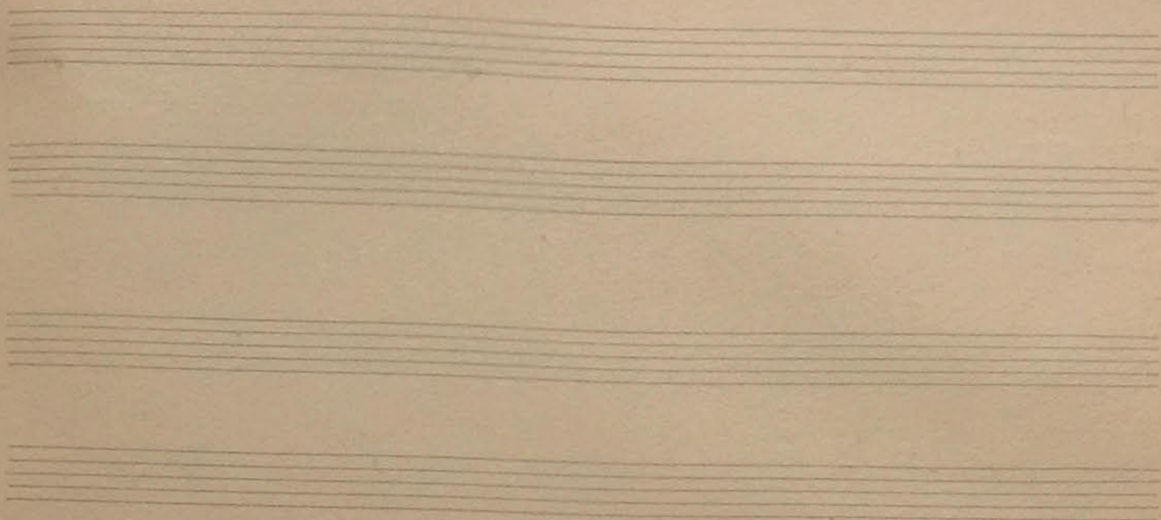
Lección 60ª

MODULACION Y TRANSICION

Ejercicios escritos:

C/A con transiciones



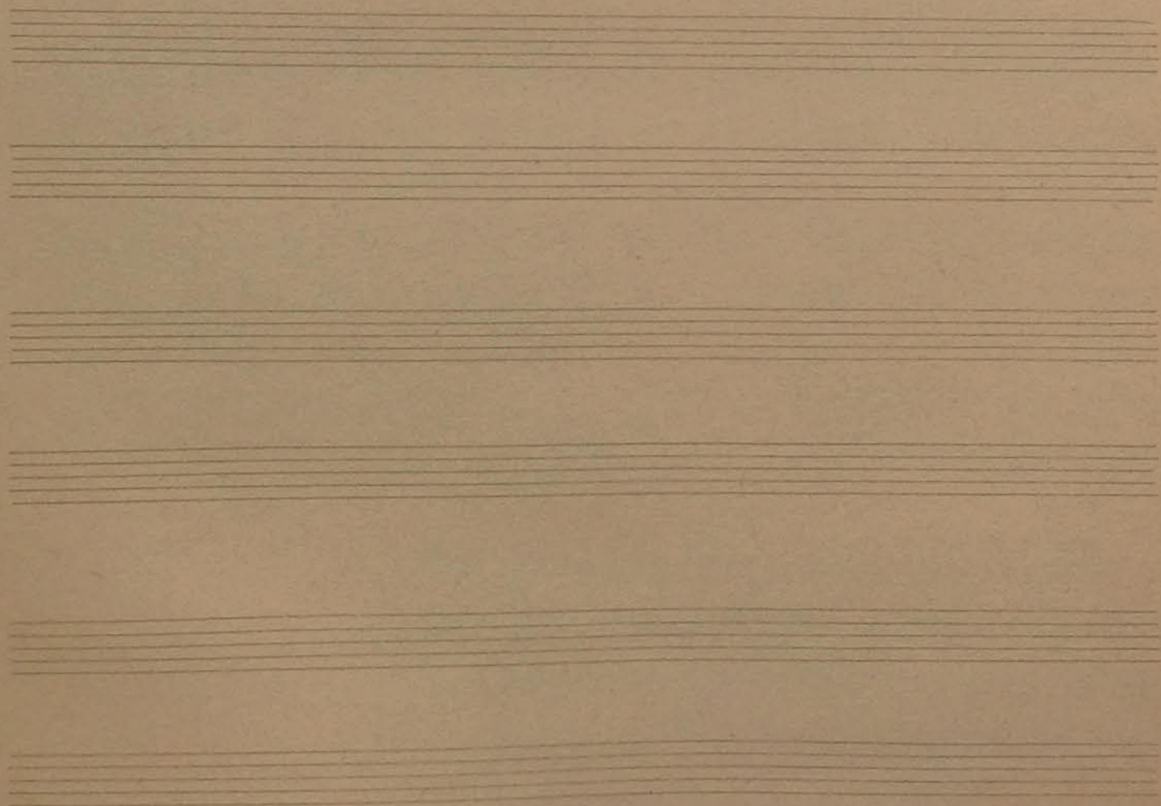


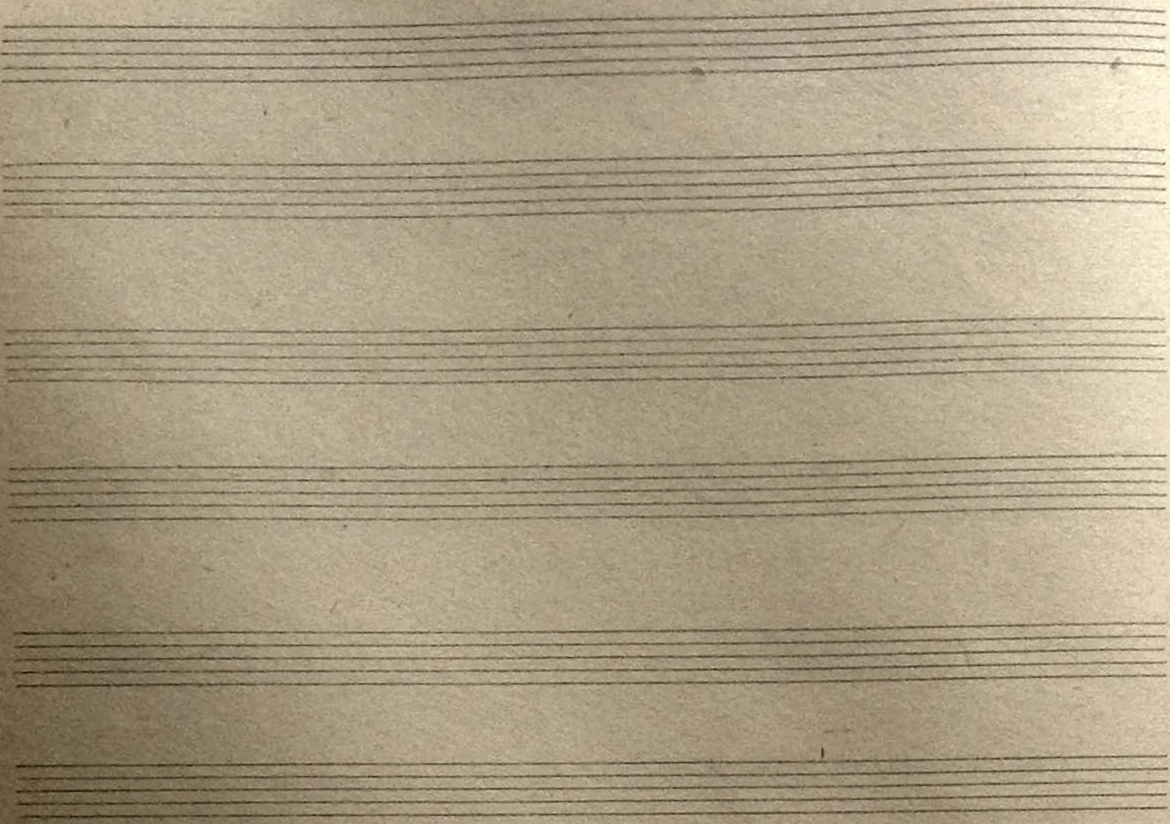
Lección 62ª

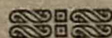
COMPROBACION DE LAS LEYES ARMONICAS

Análisis:

Extraer de las obras clásicas citas interesantes bajo alguno de los aspectos armónicos a que hace referencia esta lección. Cambiar comentarios con el maestro acerca de esos fragmentos.







(Ver pág. 62).

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

Jesu Leiden, Pein und Tod.

Wer weiß, wie nahe mir.

Befiehl du deine Wege.

Weg, mein Herz, mit den Gedanken.



Nota:—La armonía de los Corales de Bach es una armonía que no puede olvidar al contrapunto, o sea a la autonomía melódica de cada voz. Ello explica las duplicaciones y los arcaísmos de relaciones "581" que en ellos encontramos.

Herr Gott, dich loben alle wir.

MELODIA

Analogía — Sintaxis — Ortografía.

ANALOGIA MELODICA

1) *Notas accidentales.—La Nota de Paso.*
2) *El Anticipo.*
3) *El Escape.*
4) *El Bordado.*
5) *La Apoyatura.*
6) *La Nota Pedal.*
7) *Notas accidentales excepcionales.*
8) *Notas accidentales simultáneas.*

Lección 27ª

NOTAS ACCIDENTALES.—LA NOTA DE PASO

Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición de la Nota de Paso.

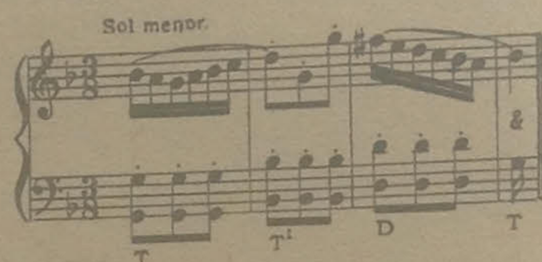
Análisis:

1) Señalar gráficamente en el siguiente fragmento las notas accidentales:

Beethoven.—Sinfonía I, Menuetto.

Análisis:

2) Señalar las Notas de Paso en el siguiente fragmento:



3) Hacer otro tanto con el fragmento citado en el ejercicio de análisis de la lección 44ª.

Ejercicios escritos:

Hacer varias C/A (sobre todo con marchas) de acuerdo con cualquiera de los tipos practicados anteriormente. Adornarlas después con Notas de Paso en las diferentes voces, a manera de diálogos.



Lección 28ª

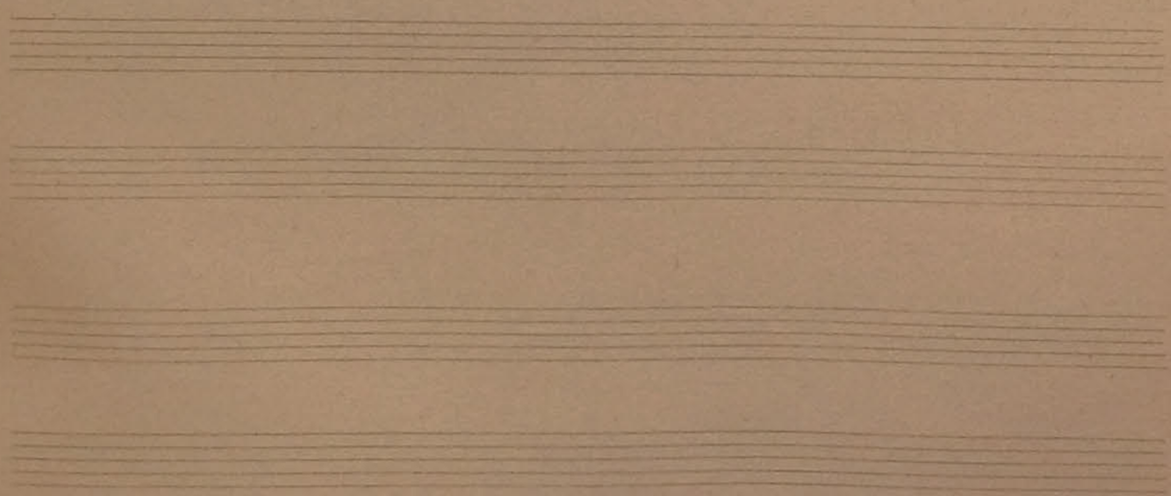
EL ANTICIPO

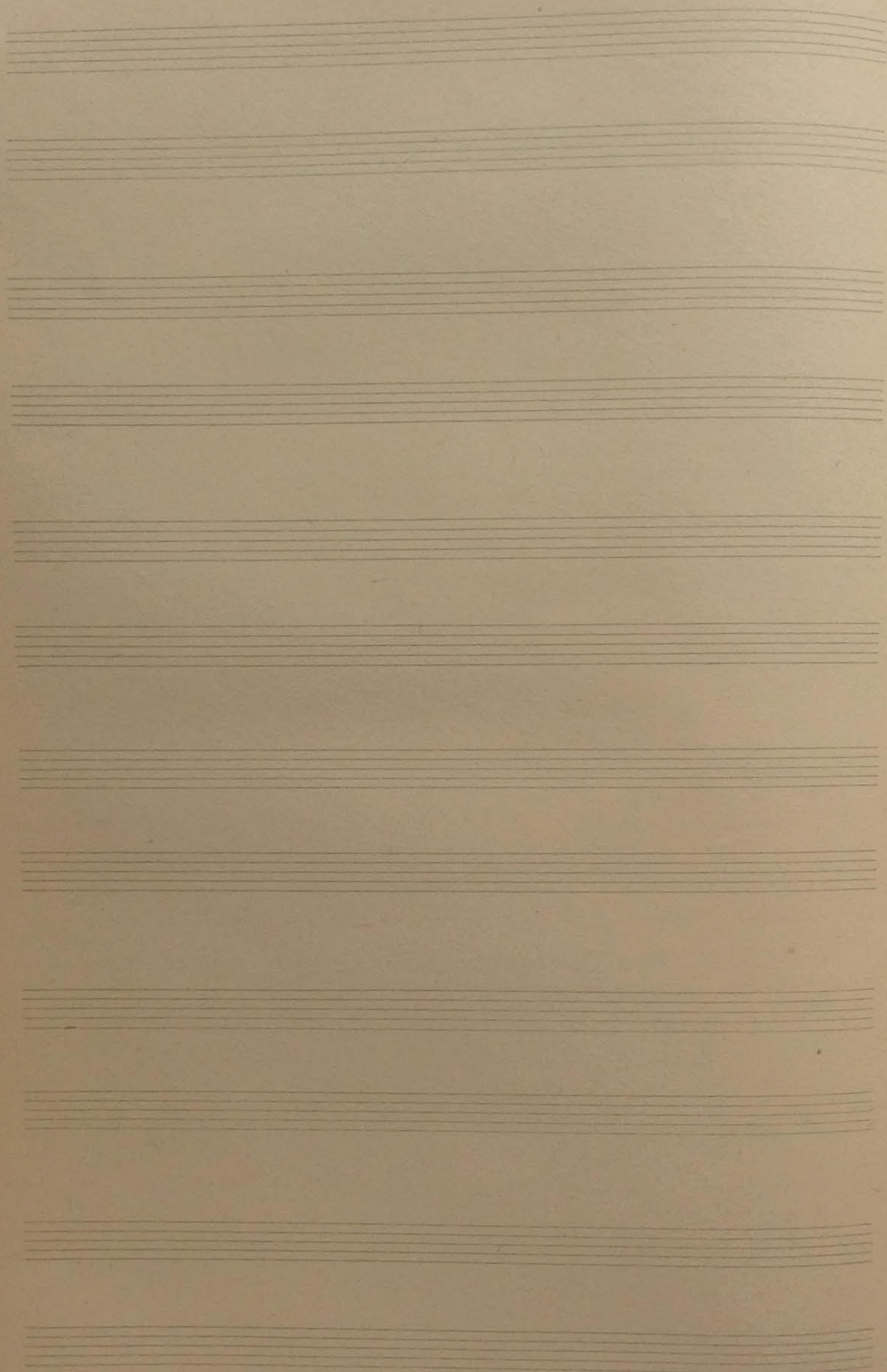
Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición del Anticipo.

Ejercicios escritos:

C/A —preferentemente con marchas de armonía— para practicar en ellas Anticipos en las diversas voces, dialogando.





EL ESCAPE

Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición de Escape.

Ejercicios escritos:

C/A modulantes, sobre las cuales practicar el Escape en diversas voces, dialogando.

Lección 30ª

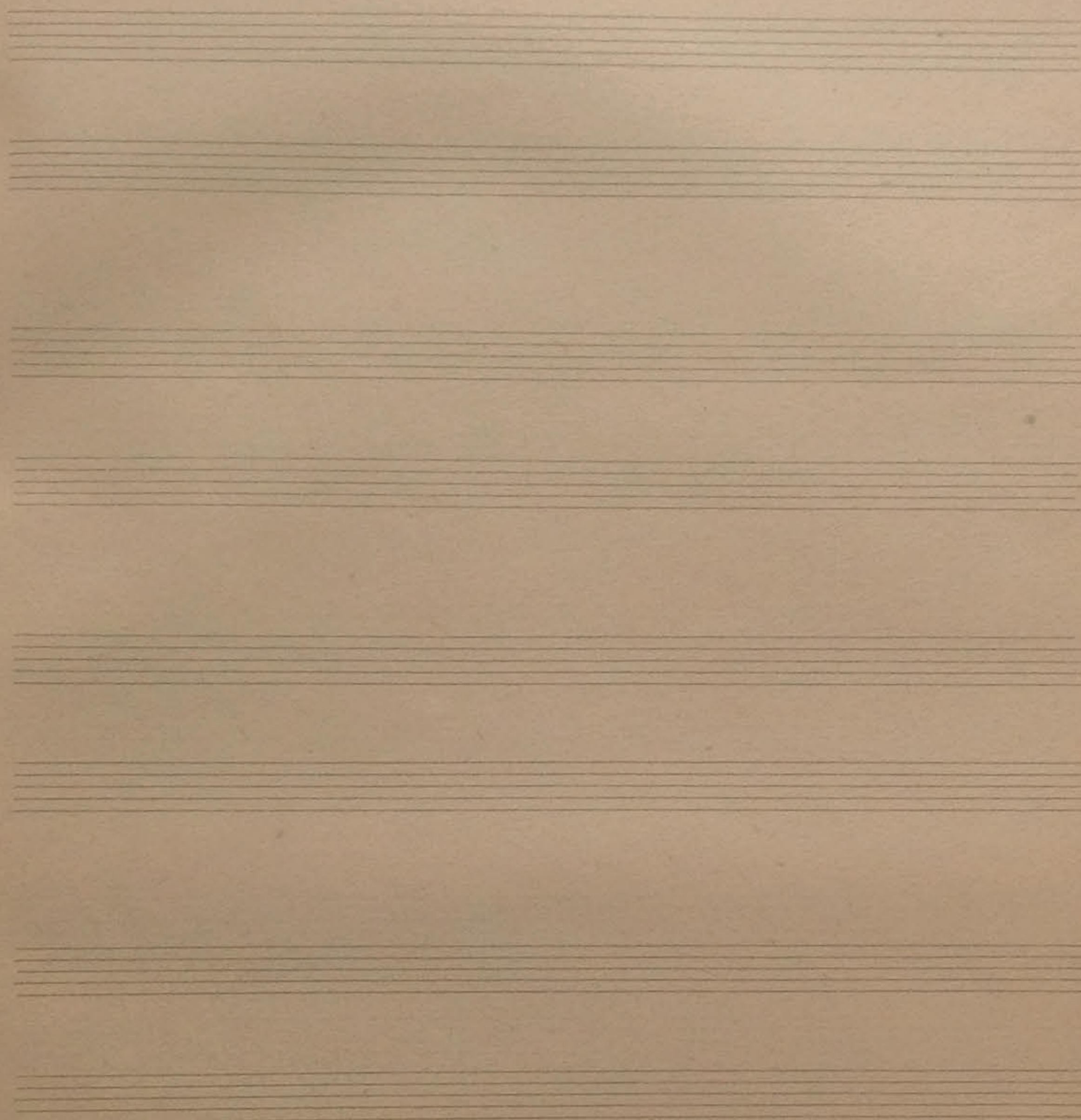
EL BORDADO

Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición respectiva.

Ejercicios escritos:

C/A modulantes y en forma de PP, para emplear en ellas los diversos tipos de Bordados, dialogantes.



Lección 31ª

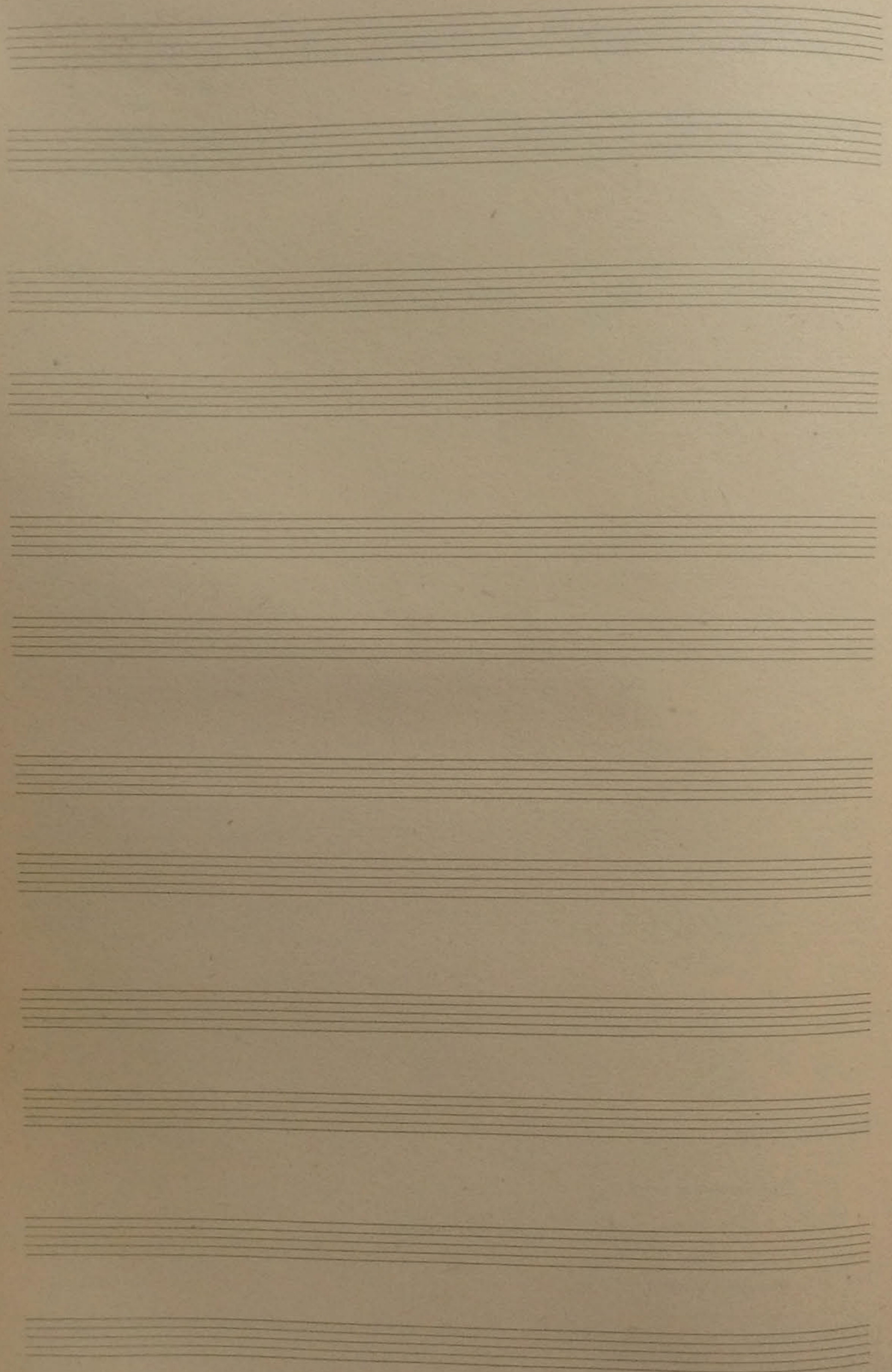
LA APOYATURA

Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición respectiva.

Ejercicios escritos:

C/A modulantes, sobre las cuales se practicarán después los diversos tipos de Apoyaturas.



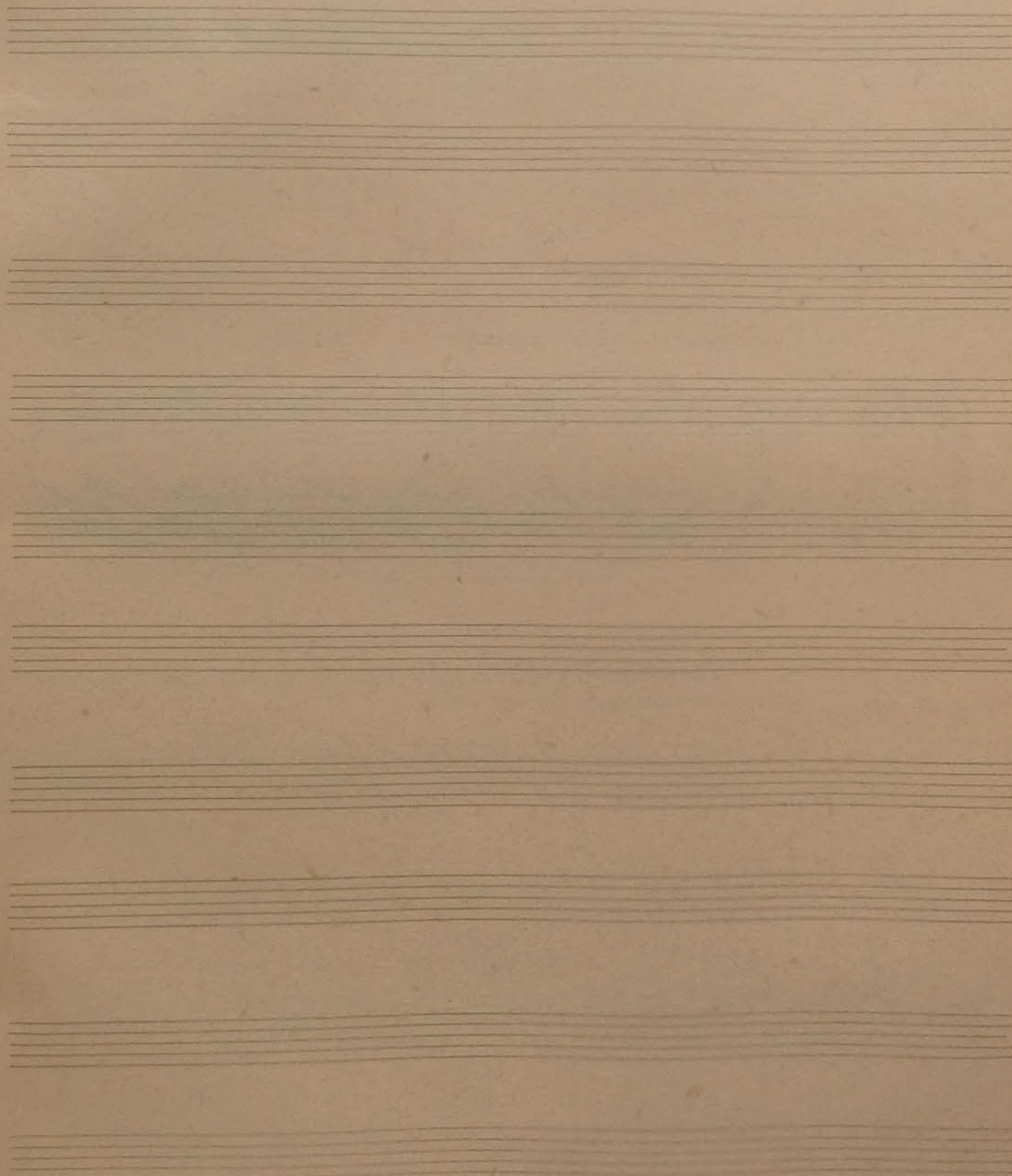
LA NOTA PEDAL

Automatismos cerebrales:

Memorizar la definición respectiva

Ejercicios escritos:

C/A modulantes en las cuales se utilice en el bajo la Nota Pedal.



NOTAS ACCIDENTALES EXCEPCIONALES

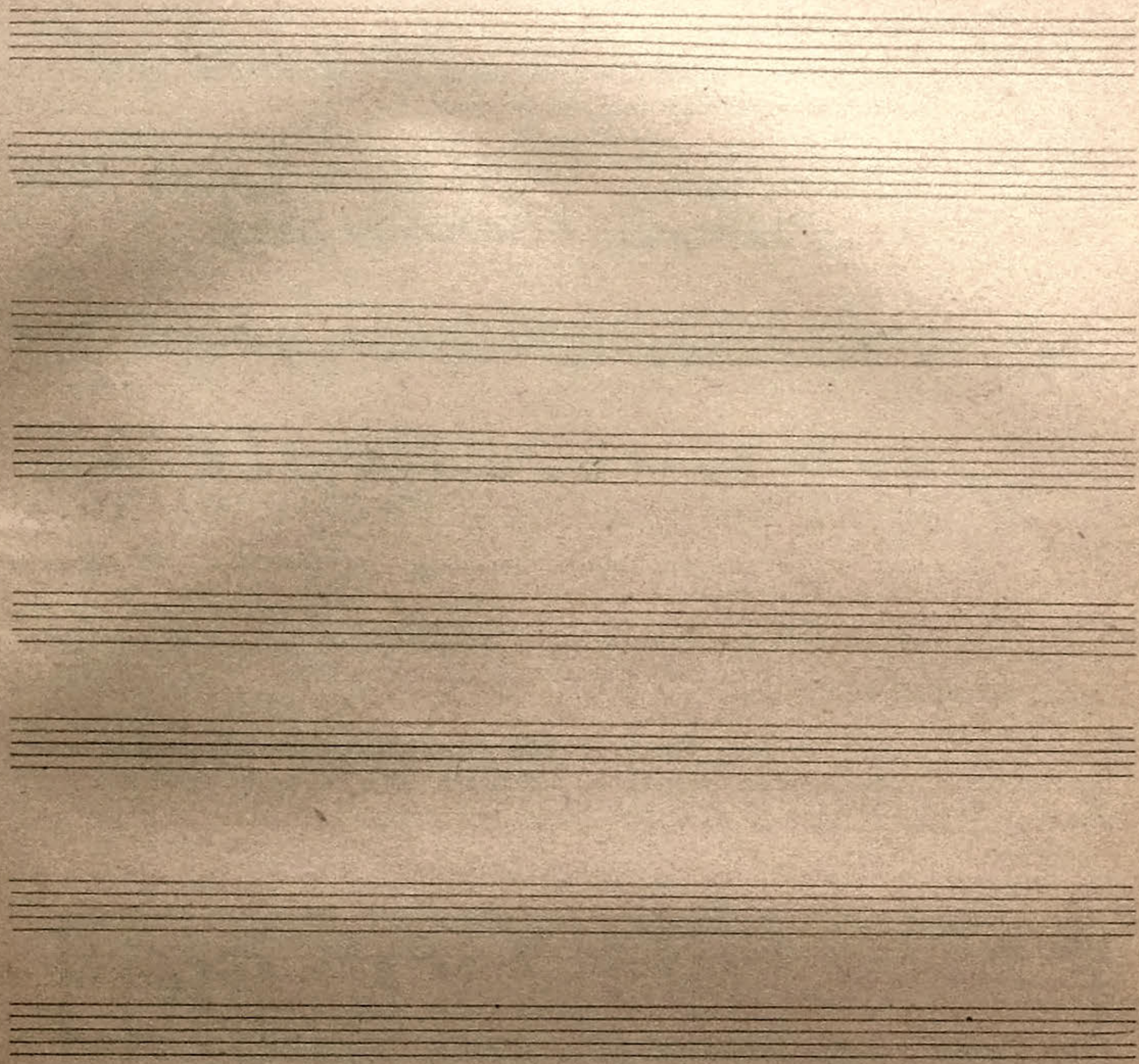
Análisis: Examinar el siguiente fragmento:



Schubert.—Fantasía, op. 15.

Ejercicios escritos:

C/A de diverso tipo, sobre las cuales se practiquen notas accidentales excepcionales, en diálogos de las diversas voces.



Lección 38ª

NOTAS ACCIDENTALES SIMULTANEAS

Análisis:

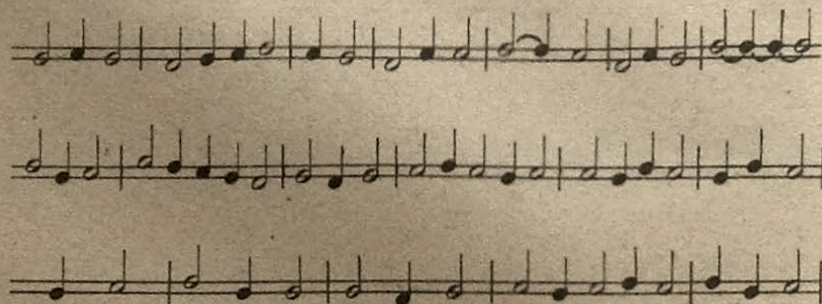
Examinar el siguiente fragmento:

Allegro con brio.

Haendel.—Passacaille.

Automatismos cerebrales:

Reconocer las diferentes notas accidentales por el simple dibujo abstracto de los movimientos melódicos que las caracterizan:



Las notas reales han sido escritas en figuras de blanca y las accidentales de negra.

Ejercicios escritos:

1) Componer Preludios Rítmicos de uno o dos períodos cuyas fórmulas utilicen notas acordales mezcladas con accidentales, según los modelos siguientes.

(1)

T S' VII d' t s' D t d S T T² D T

(2)

T S'

(3)

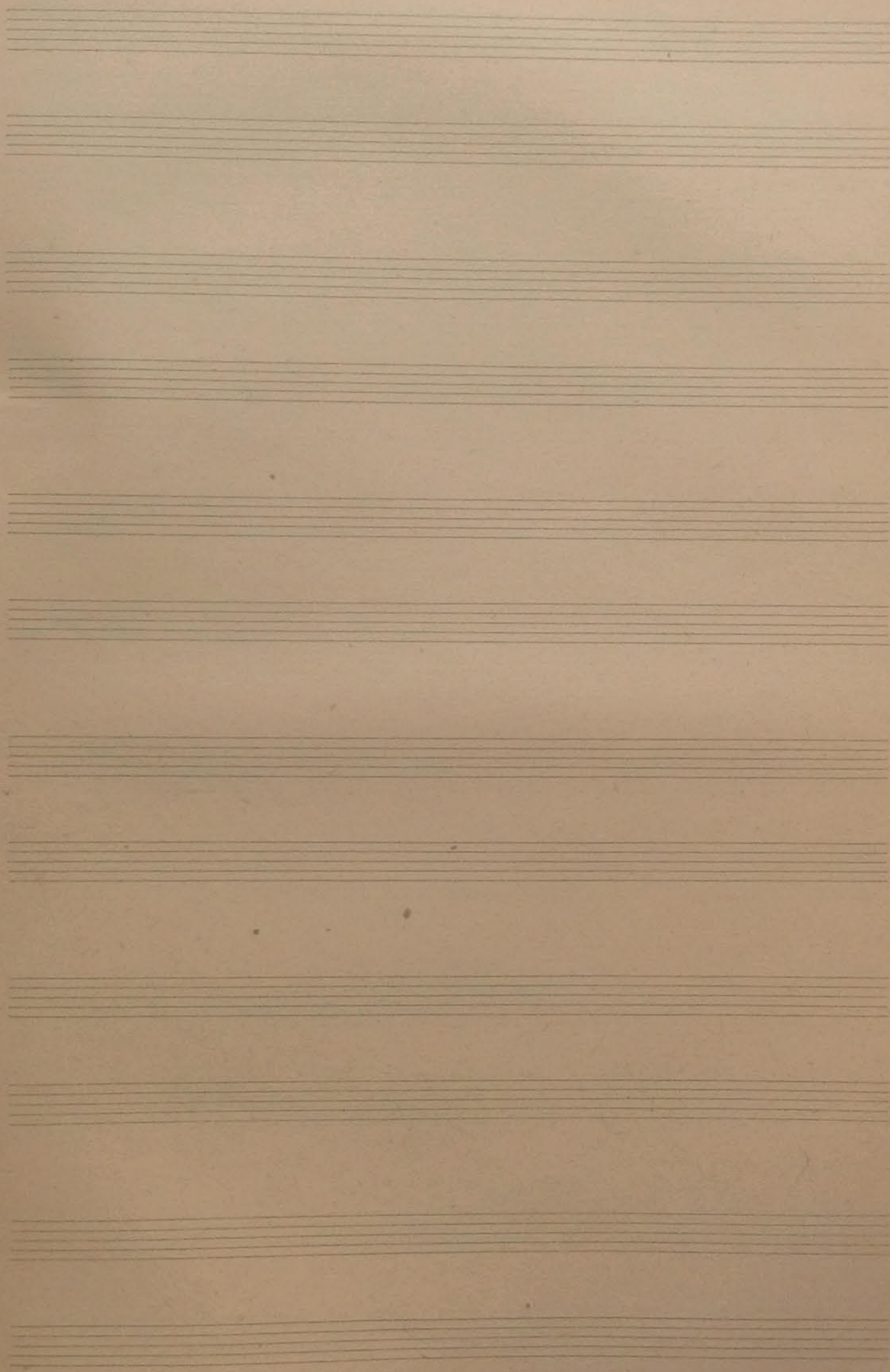
T S'

(4)

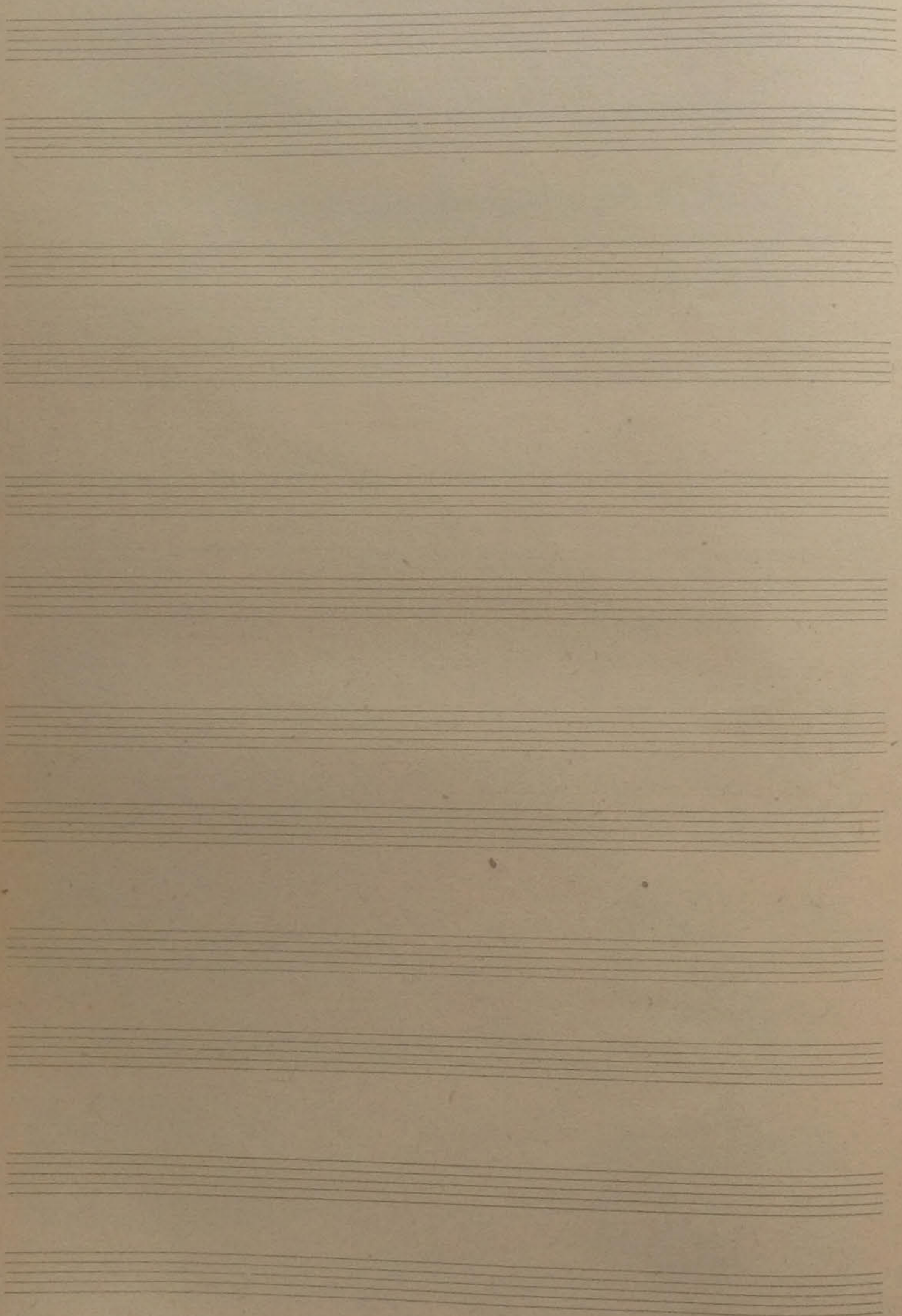
T S'

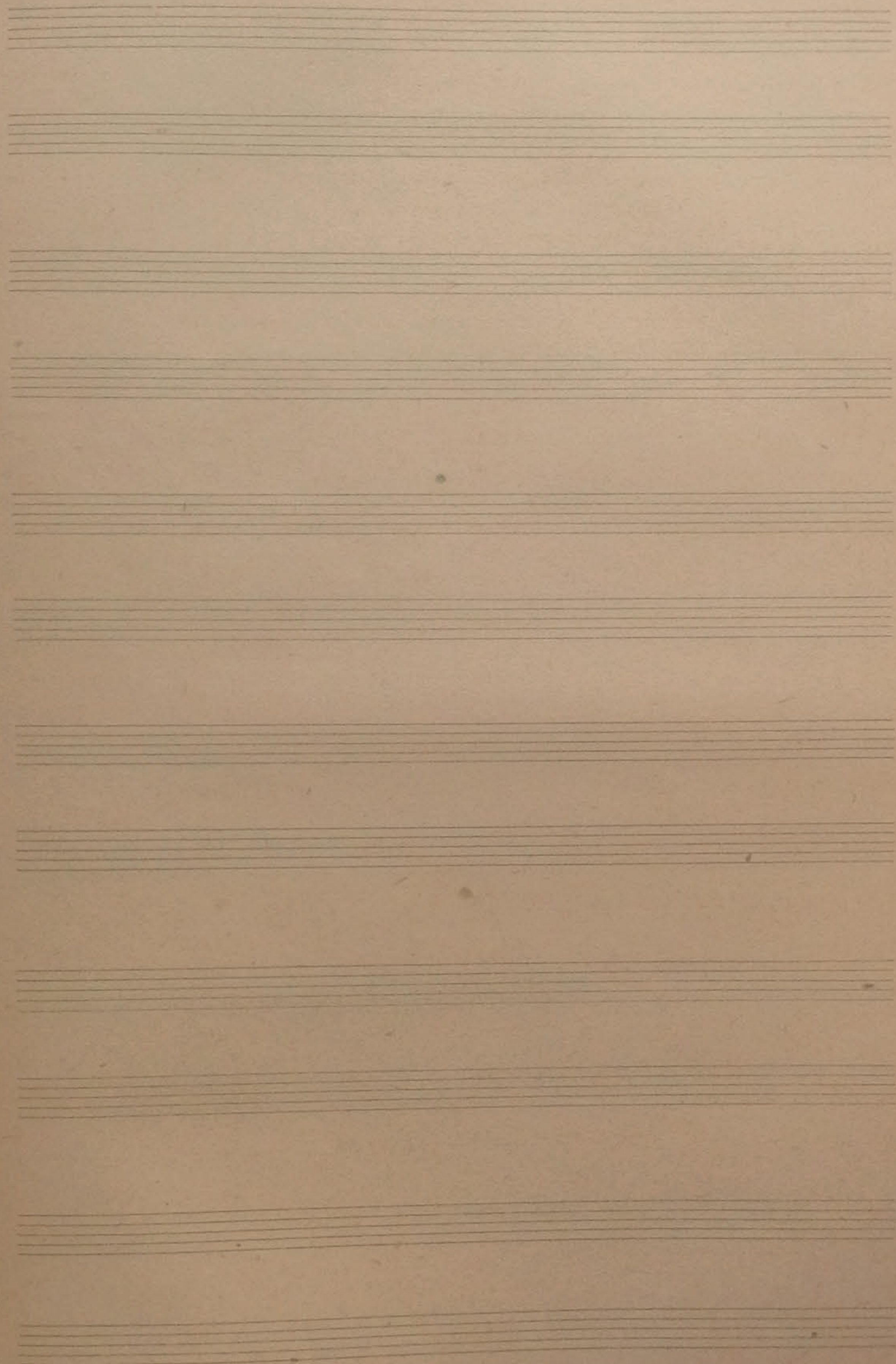
(5)

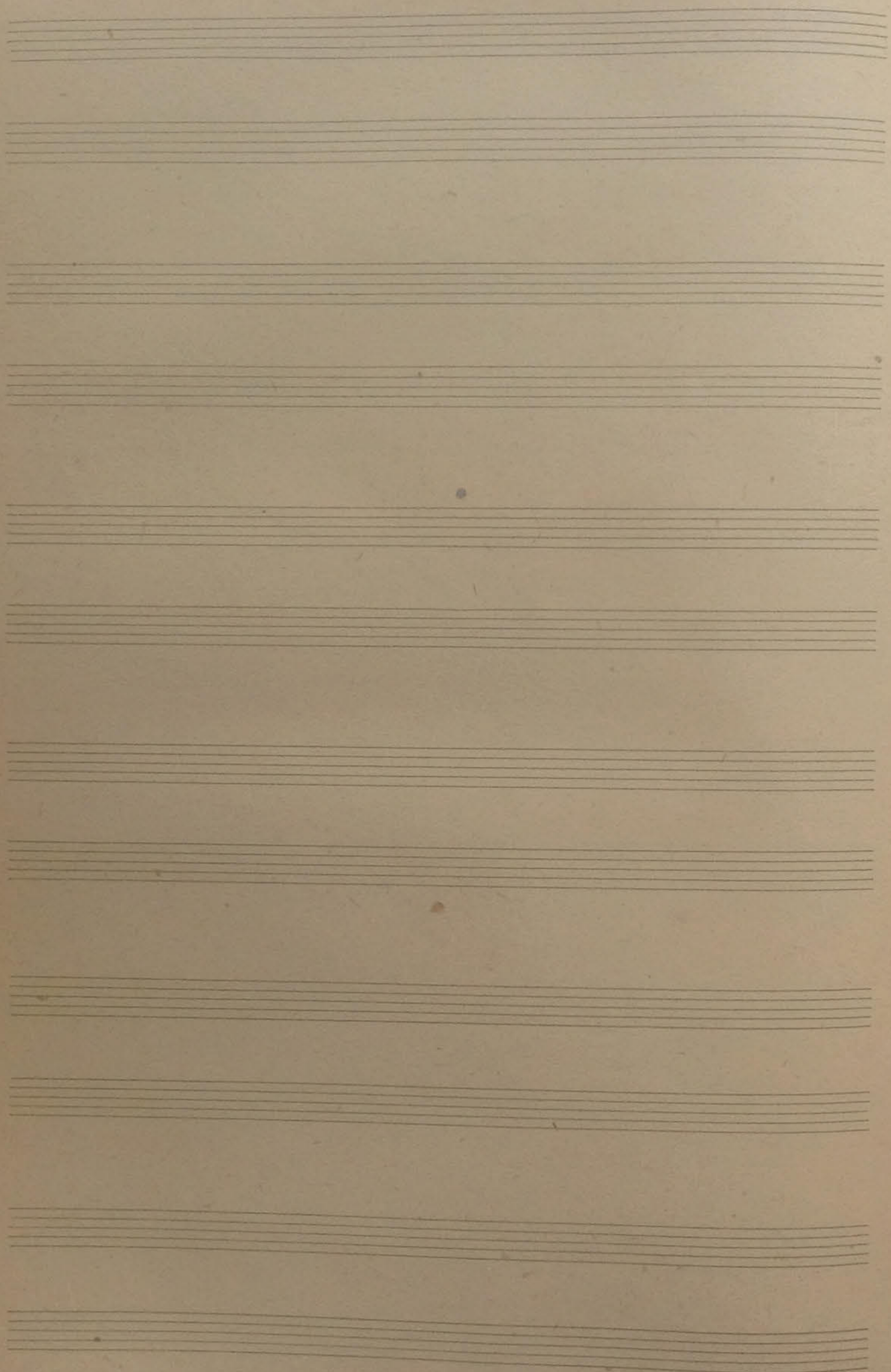
T S'



2) Emplear en tales ejercicios sucesivamente todos los recursos armónicos aprendidos hasta el momento, de suerte que constituyan una especie de repaso.







SINTAXIS MELODICA

1) *El motivo musical.*

2) *El motivo y la ley "unidad-variedad".*

Lección 40ª

EL MOTIVO MUSICAL

Análisis:

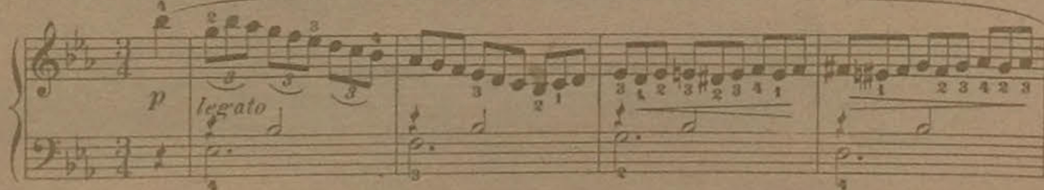
Señalar los Motivos en los siguientes fragmentos:

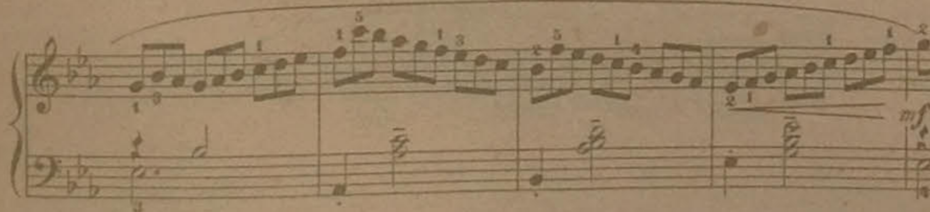




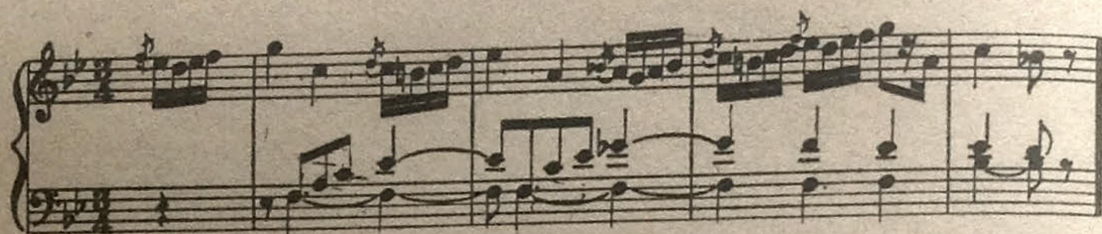
Schubert.—Fantasía o Sonata, Op. 78, Menuetto.

Allegro. (𝅗𝅥. = 69.) F. SCHUBERT. Op. 90.

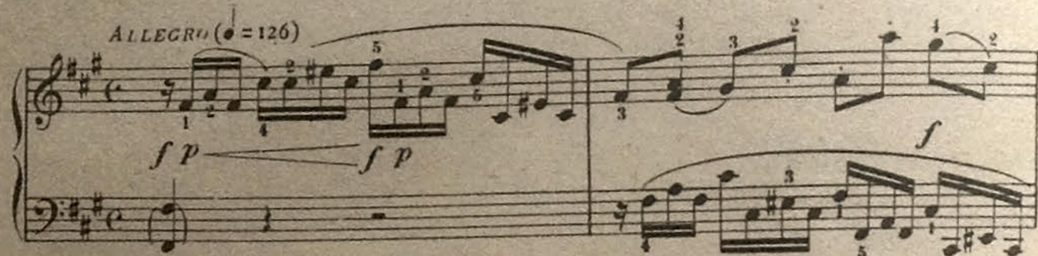


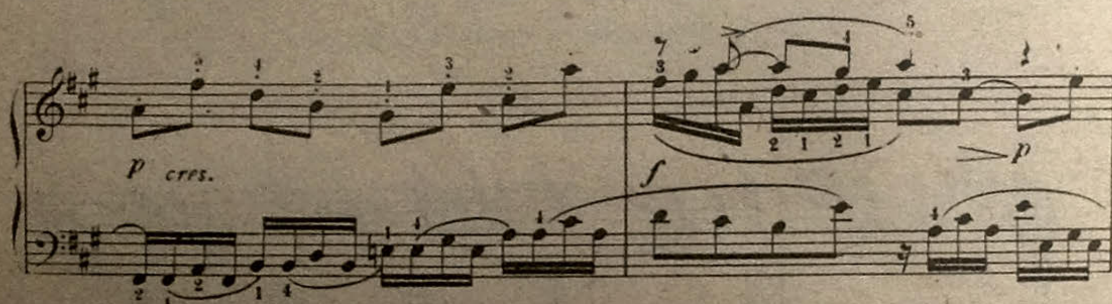


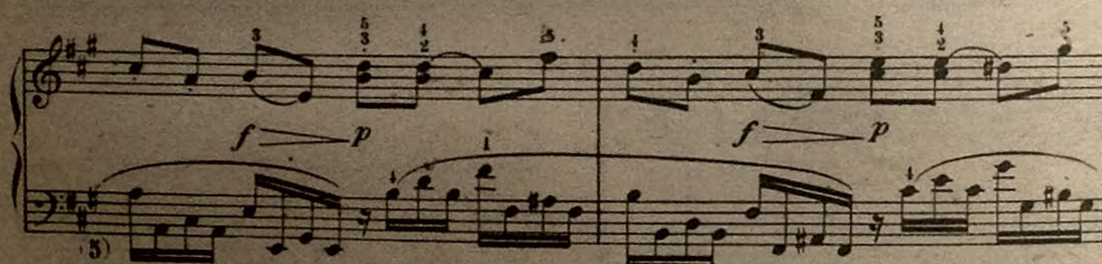
Schubert.—Impromptu, op. 90 Nº 2.

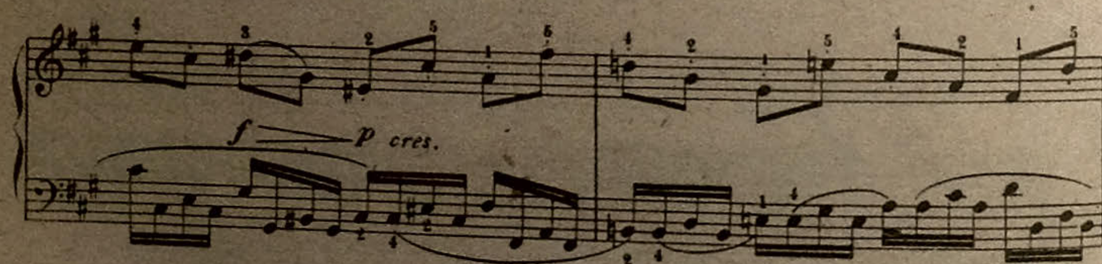


Beethoven.—Sonata op. 22. Minué.











Scarlatti.—Sonata 32.

p sf

sf cres.

f

(15)

Scarlatti.—Sonata 25.

ff mf p ff sf ff p sf

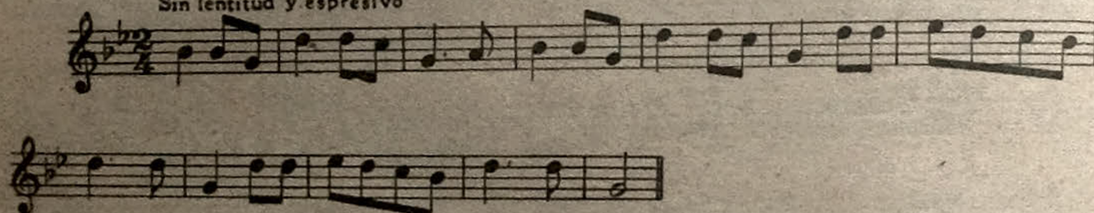
Beethoven.—Sonata, Op. 10, Nº 1. Final.

Las ligaduras que aparecen en estos fragmentos son de *estilo* y se refieren a la *ejecución*, no a la construcción o *composición*.

EL MOTIVO Y LA LEY "UNIDAD-VARIEDAD"

Análisis:

Clasificar, mediante el sistema alfabético, los motivos de los ejemplos siguientes, para descubrir la aplicación de la ley U/V:



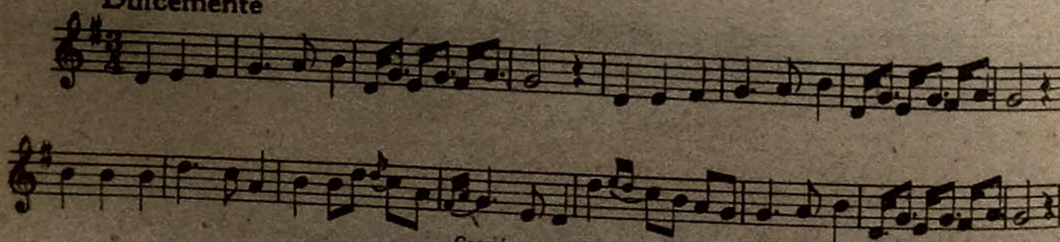
Canción rusa.



Canción húngara.



Canción alemana.



Canción escocesa.

Las canciones incluídas en esta lección están tomadas del libro de Paul Arma, "Chatons les vieilles chansons d'Europe". Ed Ouvriéres.

p

rubato

p *ritenuto*

pp

Chopin.—Mazurka 11.

Vivo, ma non troppo

p *cresc.* *f* *stretto*

p *cresc.* *poco rall.* *a tempo*

Chopin.—Mazurka 6.

Allegretto.

p

p

Mozart.—Sonata en Fa.

Allegretto.

mf

p

Haydn.—Sonata XXXIII. Finale.

Allegro moderato.

Mozart.—Sonata en Do.

Allegretto.

Mozart.—Sonata en Do.

ORTOGRAFIA MELODICA

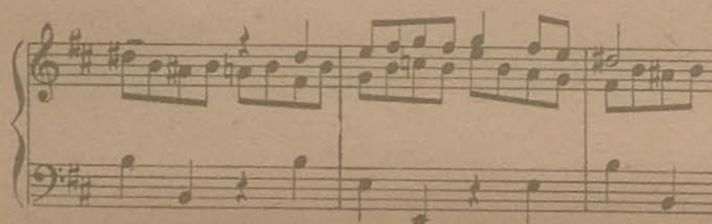
Ortografía y Notas Accidentales.

Lección 39ª

ORTOGRAFIA Y NOTAS ACCIDENTALES

Análisis:

Analizar el siguiente fragmento:



Gluck.—Armida.

RITMO

Analogía — Sintaxis — Ortografía.

ANALOGIA RITMICA

El 2 y el 3 en la música.

EL 2 Y EL 3 EN LA MUSICA

Automatismos cerebrales:

Exponer sintéticamente lo dicho en esta lección, ayudándose con el siguiente sumario:

- Artes del tiempo y artes del espacio.
- Simetría y ritmo.
- La unidad rítmica.
- Base de todas las combinaciones rítmicas.
- Explicación ideológica.
- Las figuras rítmicas.
- Los compases.
- Periodología.
- Exposiciones temáticas.
- Formas.

Análisis:

Observar las agrupaciones binarias o ternarias periodológicas del siguiente ejemplo:

13. Andante. (𝅗𝅥 = 84)

SINTAXIS RITMICA

1) *Las leyes del ritmo.*

2) *Polirritmia.*

3) *La composición rítmica.*

LAS LEYES DEL RITMO

Análisis:

1) Examinando las siguientes melodías, determínese la calidad de las cesuras en los motivos y cotéjense unos con otros para descubrir la aplicación de la ley "simetría-contraste":

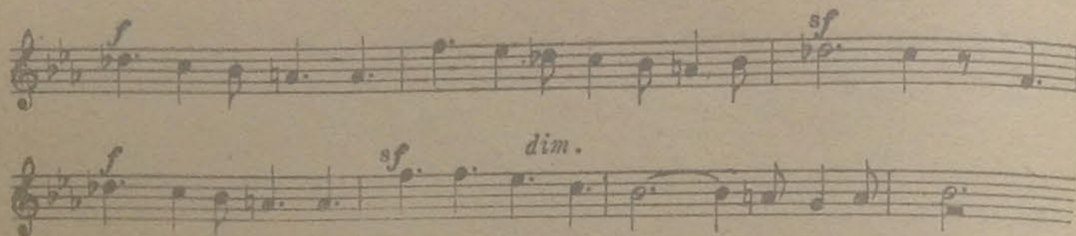
Andante espressivo

Mendelssohn.—Canción sin palabras, Nº 25.

Allegro non troppo

Id.—Nº 14.

Con moto



Id.—Nº 13.

2) Seleccione el alumno nuevos fragmentos para análisis.

POLIRRITMIA

Análisis:

a) Abstraer las combinaciones rítmicas del siguiente fragmento para descubrir en ellas las "consonancias" y "disonancias" rítmicas, las "homorritmias" y "polirritmias".

Sinfonie
Grave adagio (♪= 92)

Andante (♪= 126)

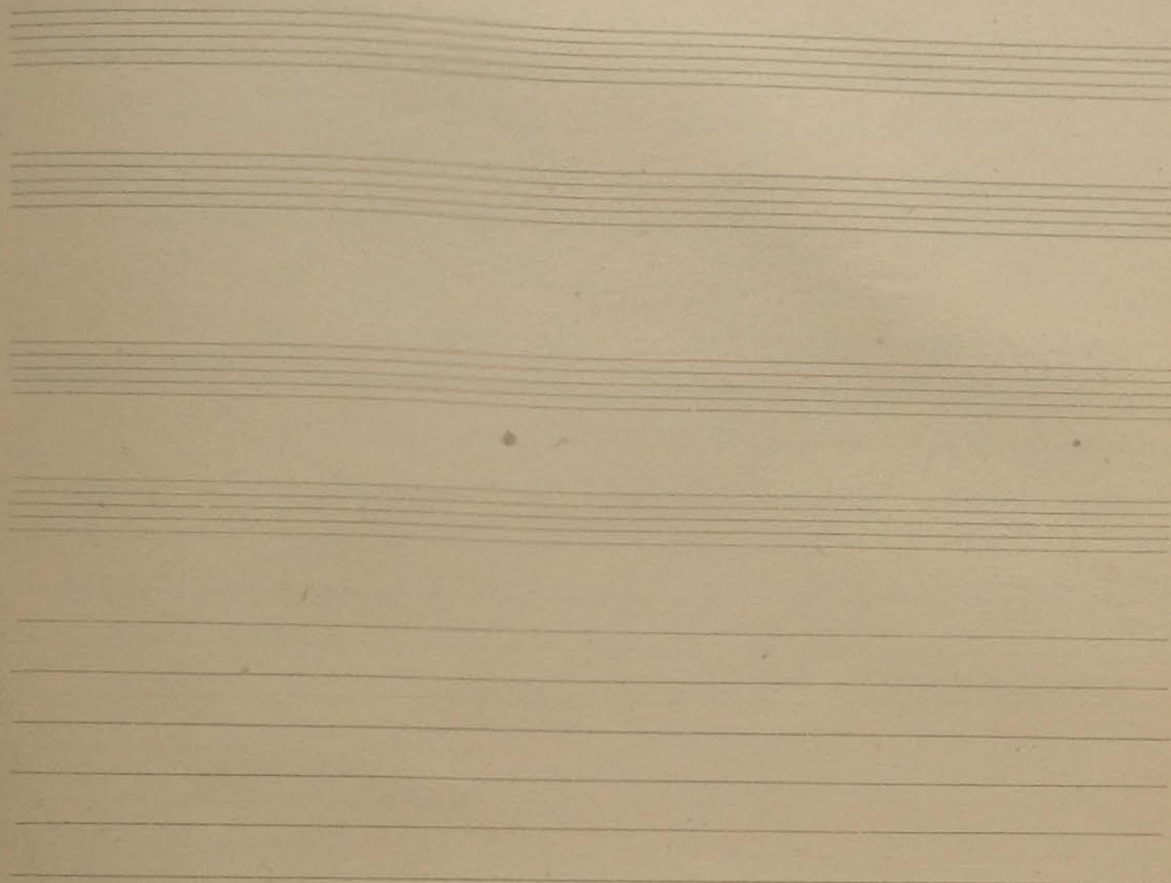
p *cresc.*

f

dim.

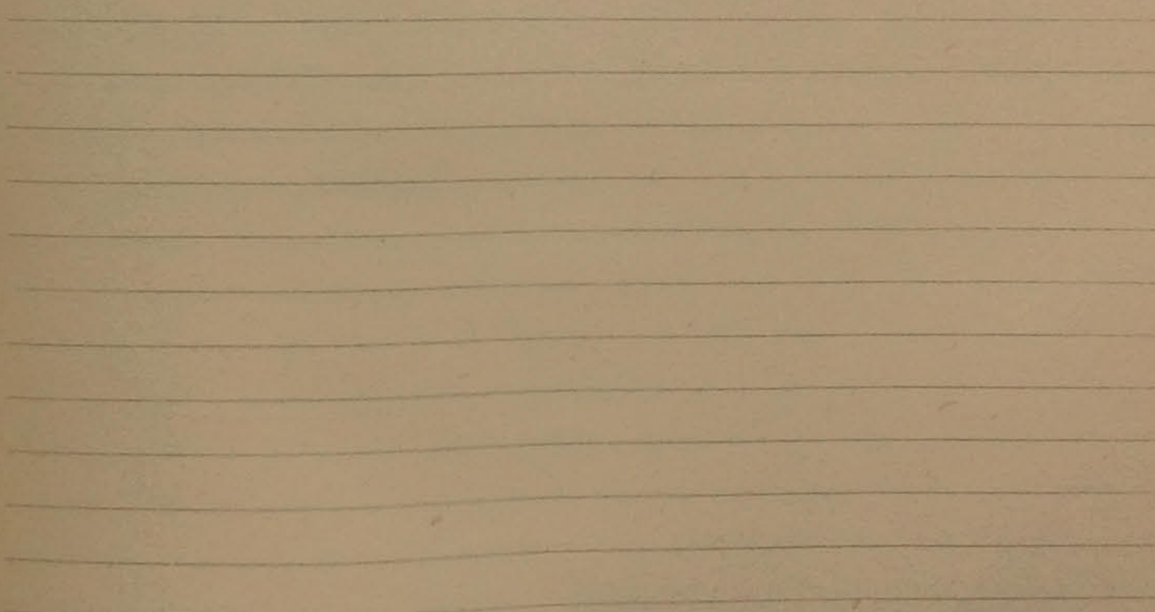
Bach.—Partita II.

b) Buscar otros ejemplos en obras de autores conocidos.



Ejercicios escritos:

a) Colaborando todos los alumnos, escríbanse en el pizarrón períodos rítmicos con diversas combinaciones polirrítmicas, a 2, a 3, a 4 partes y más, ejecutándolas los mismos alumnos por medio de percusiones de diferente sonoridad cuya individualización sea fácil al oído. Compruebe el maestro las que parezcan mejores a los discípulos.



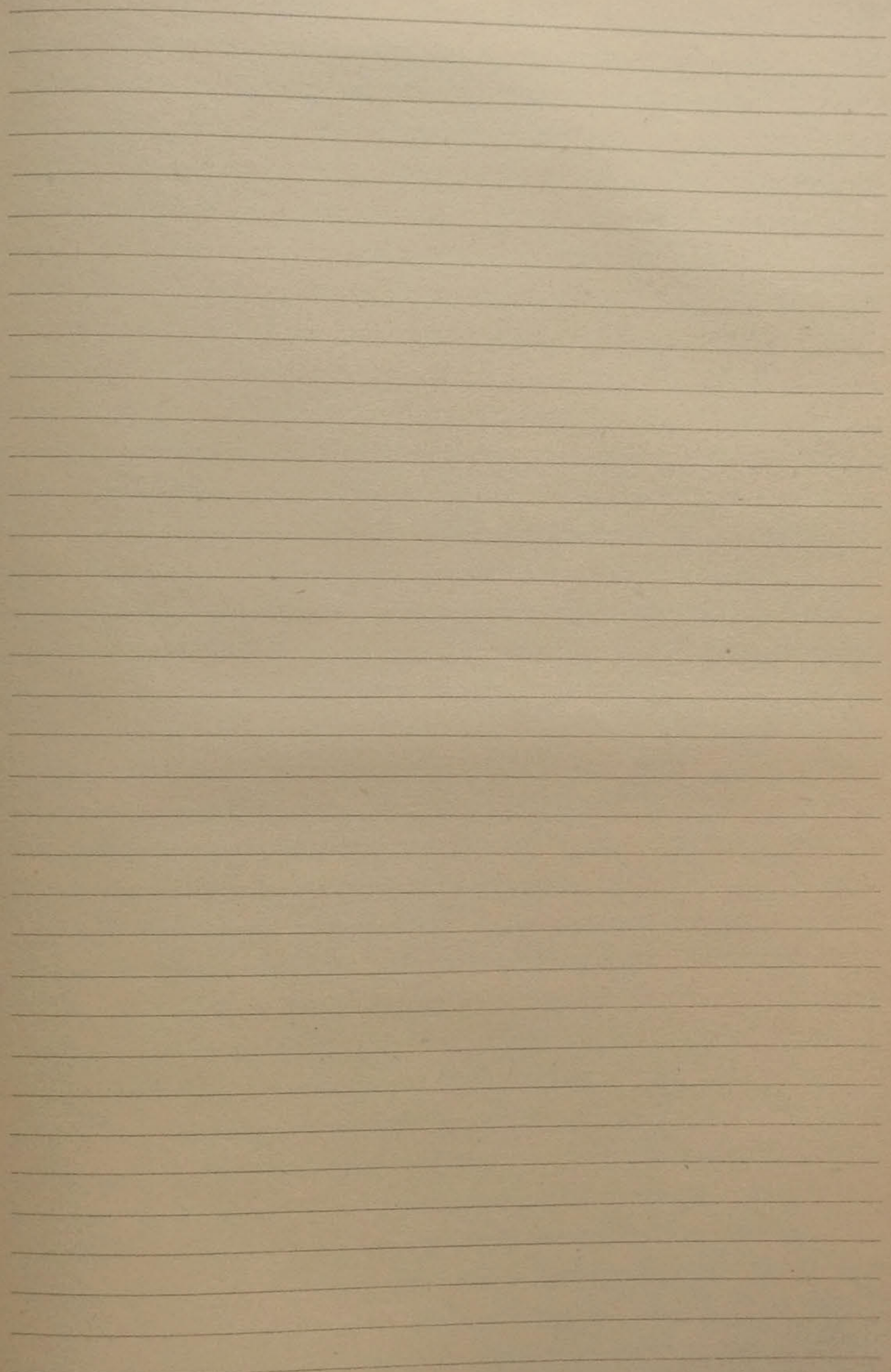
b) Haga el alumno por si solo otras combinaciones y escríbalas para ser juzgadas por el maestro.

Lección 47ª

LA COMPOSICION RITMICA

Ejercicios escritos:

Realizar cada uno de los puntos estudiados en esta lección.



ORTOGRAFIA RITMICA

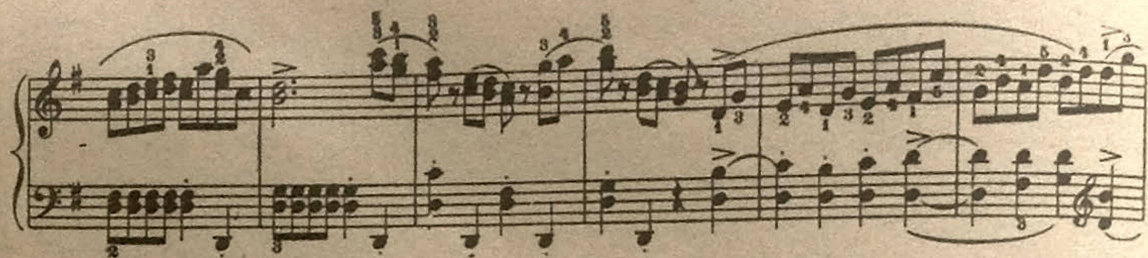
Compás e idea musical.

COMPAS E IDEA MUSICAL

Análisis:

Señalar los motivos en los siguientes fragmentos (por medio de ligaduras) y el compás efectivo que les corresponda:

Allegretto.



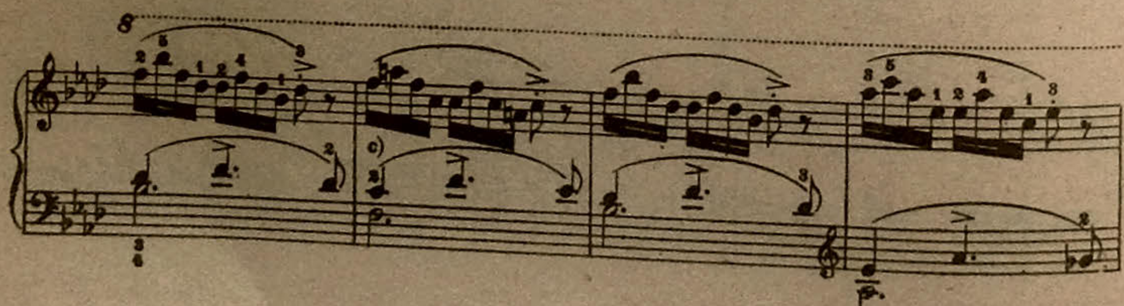


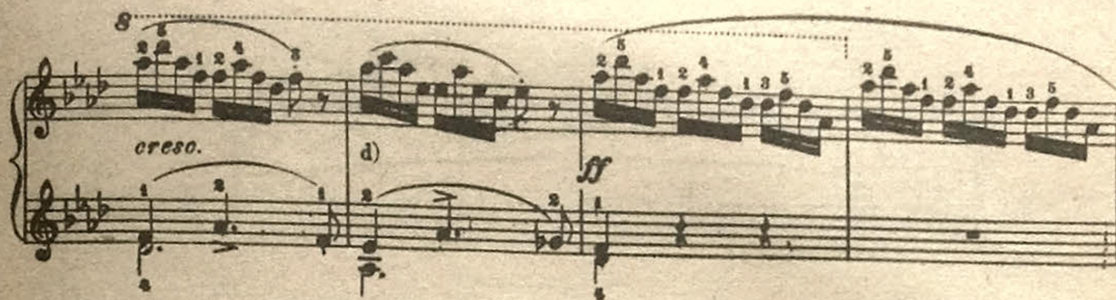
Schubert.—Fantasia o Sonata, op. 78.











Schubert.—Impromptu, op. 90, Nº 4.

Menuetto.

Beethoven.—Sonata, op. 22.

ALLEGRO (♩. = 80)

ALLEGRO (♩ = 126)

f p — *f p*

f

p cres.

f — *p*

f — *p*

(5)

f — *p*

f — *p cres.*

f

10

Scarlatti.—Sonata 32.

Molto allegro e con brio.

Beethoven.—Sonata, op. 10, Nº 1.

ESTILO

S U M A R I O

1) *Monodia acompañada del 1600.*

2) *Bajo de Alberti.*

3) *Derivados del B/A.*

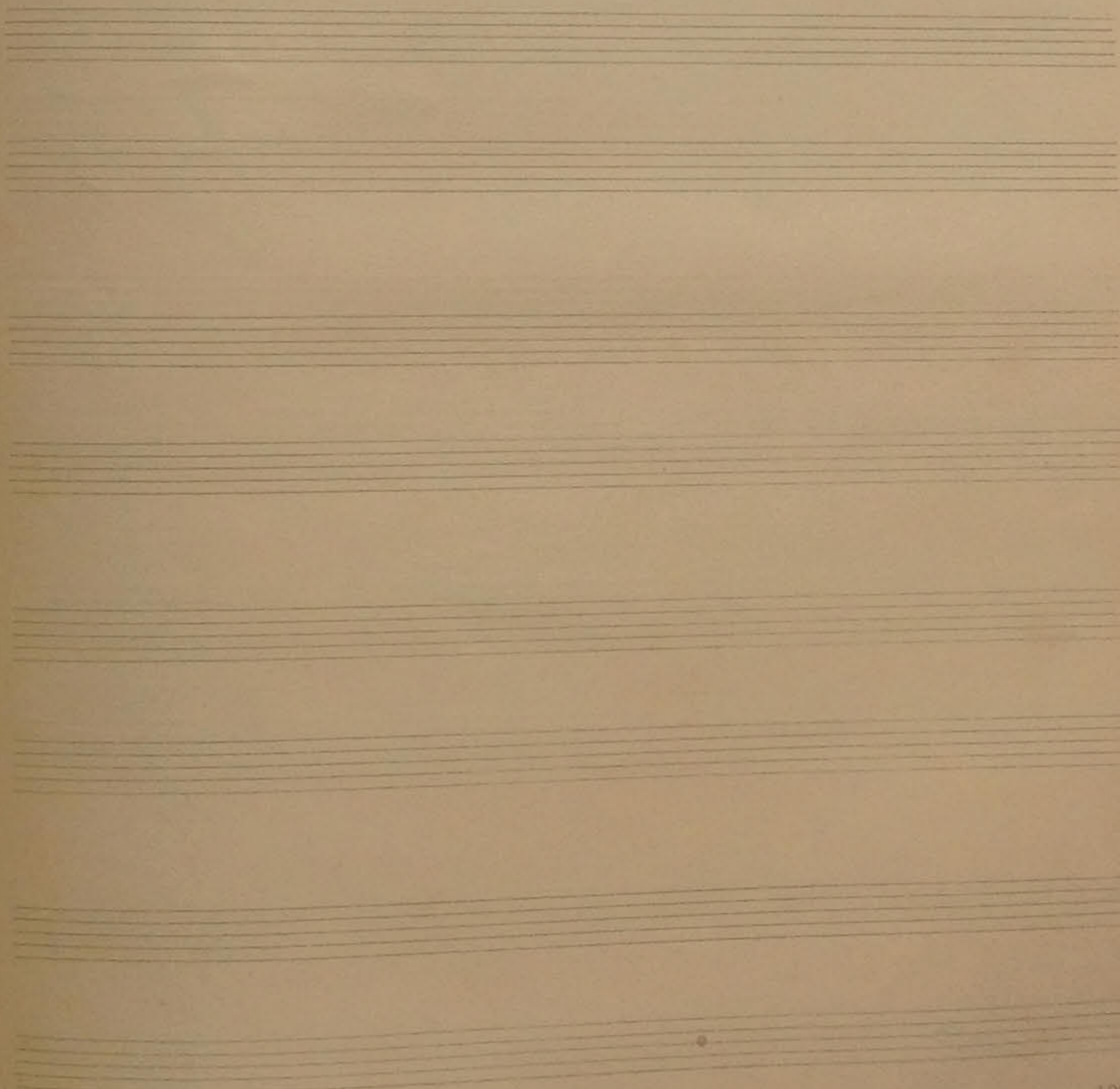
4) *Estilo e instrumento.*

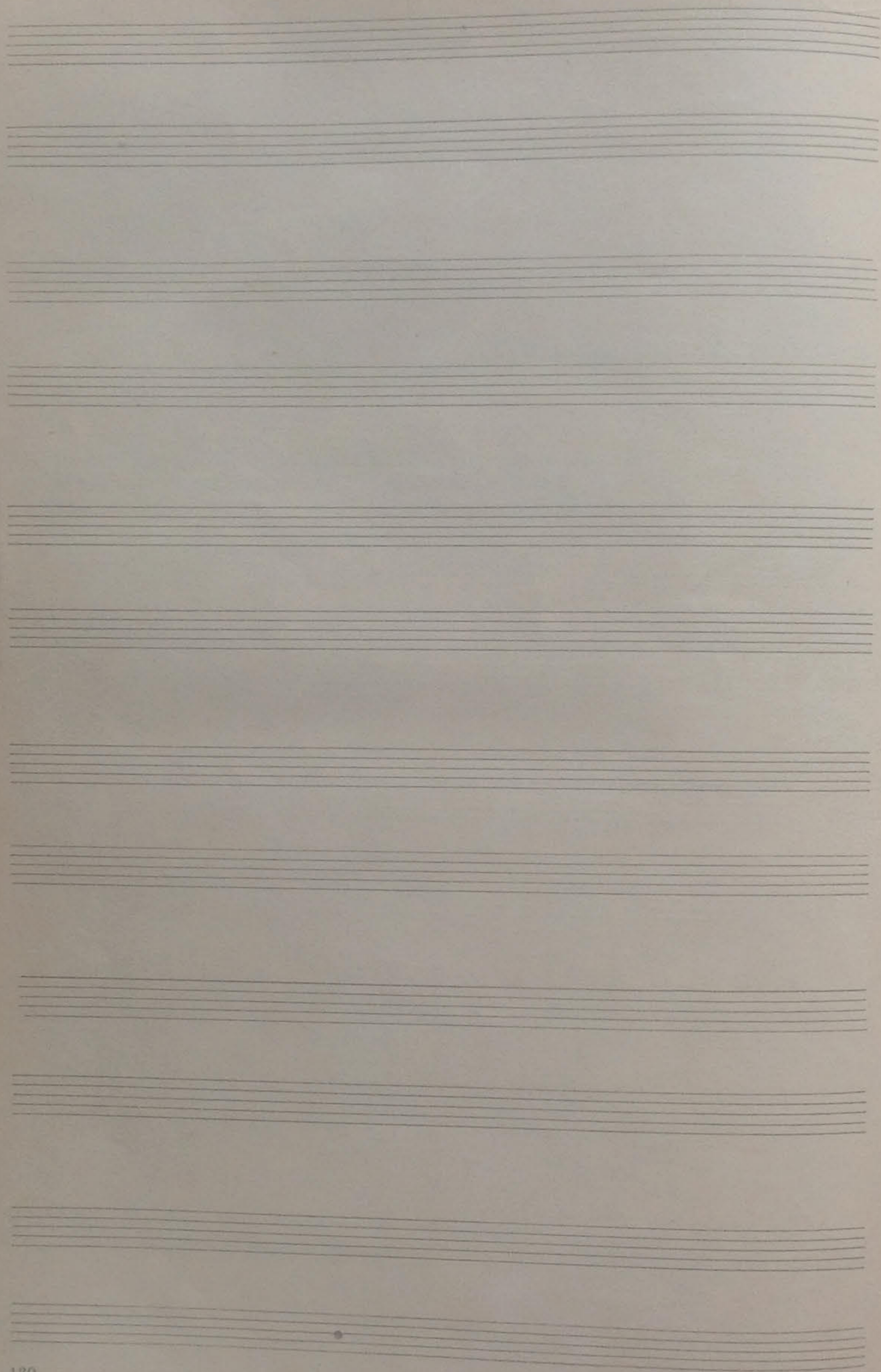
5) *Mutua influencia de los elementos musicales.*

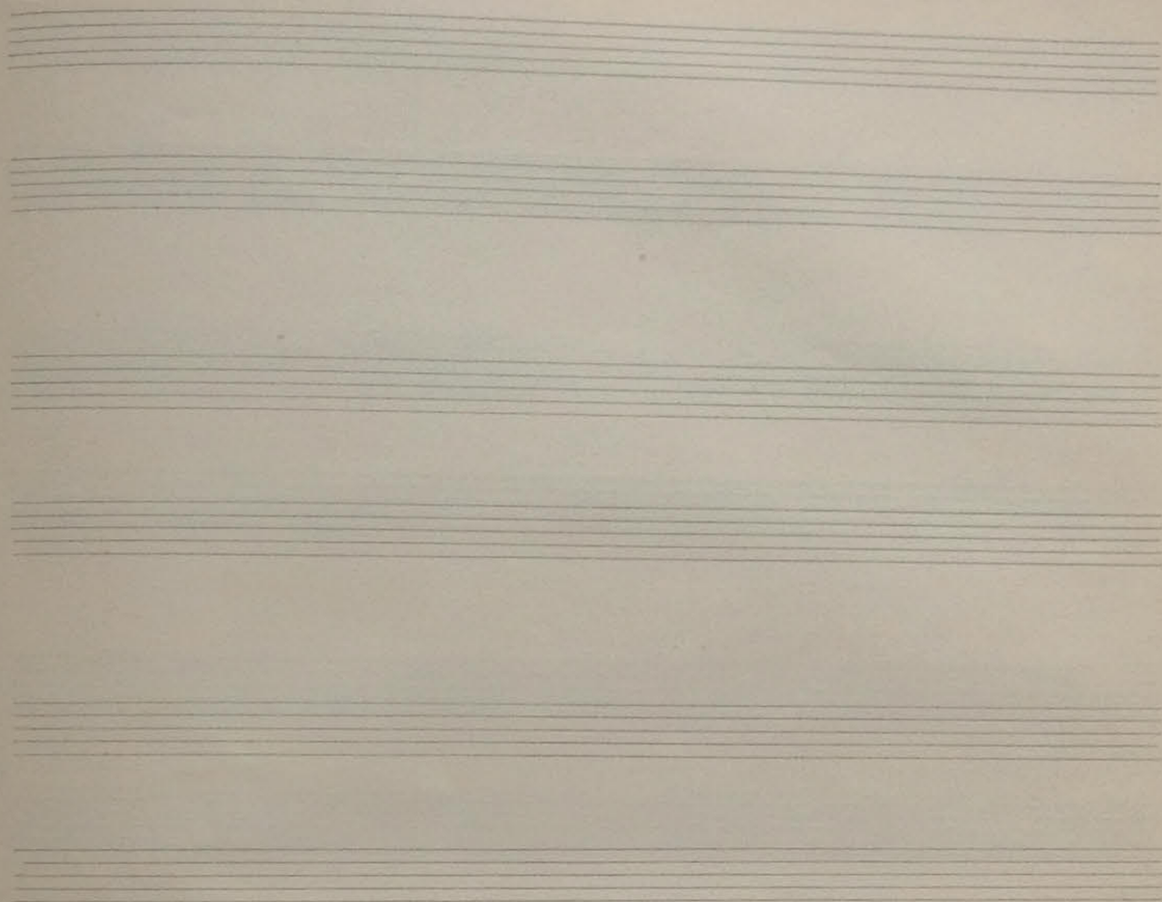
MONODIA ACOMPAÑADA DEL 1600

Ejercicios escritos:

Hacer nuevos ejercicios, según las indicaciones de la lección 48ª y ejecutarlos a la manera del 1600, escribiéndolos en 3 pautas: una para la melodía y las otras dos para el Continuo y su realización.

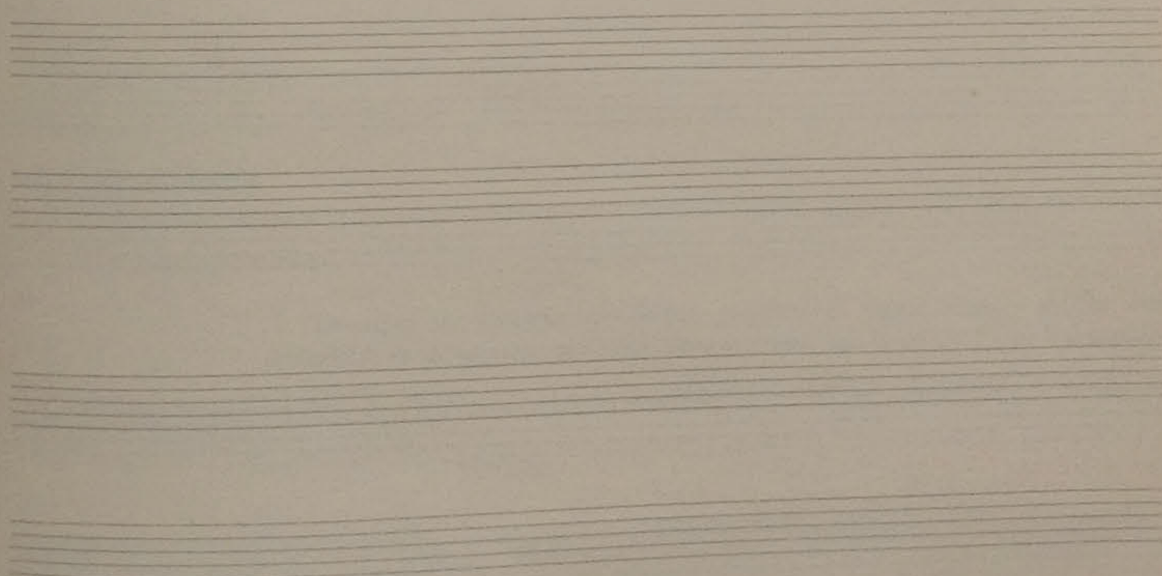


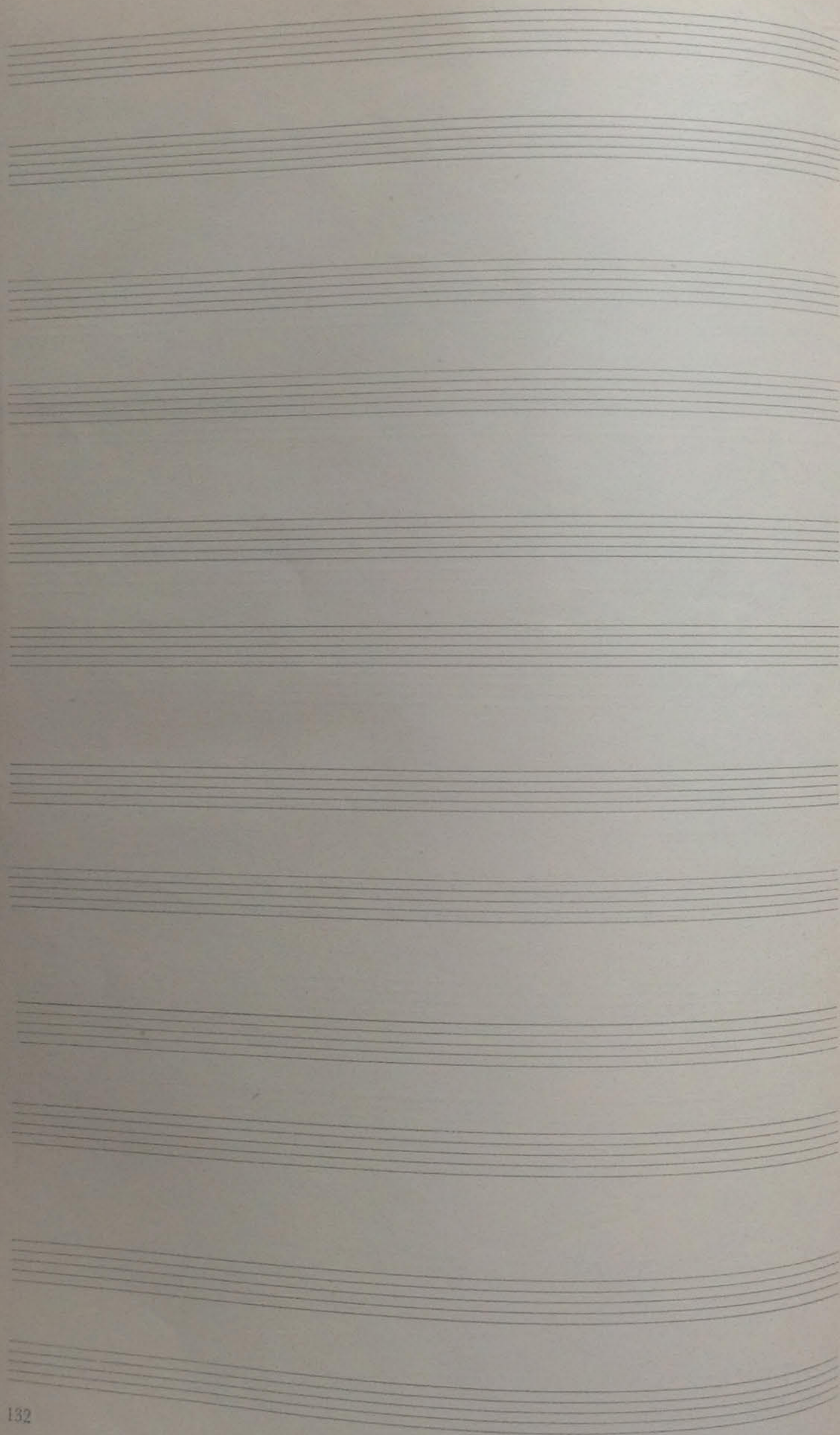


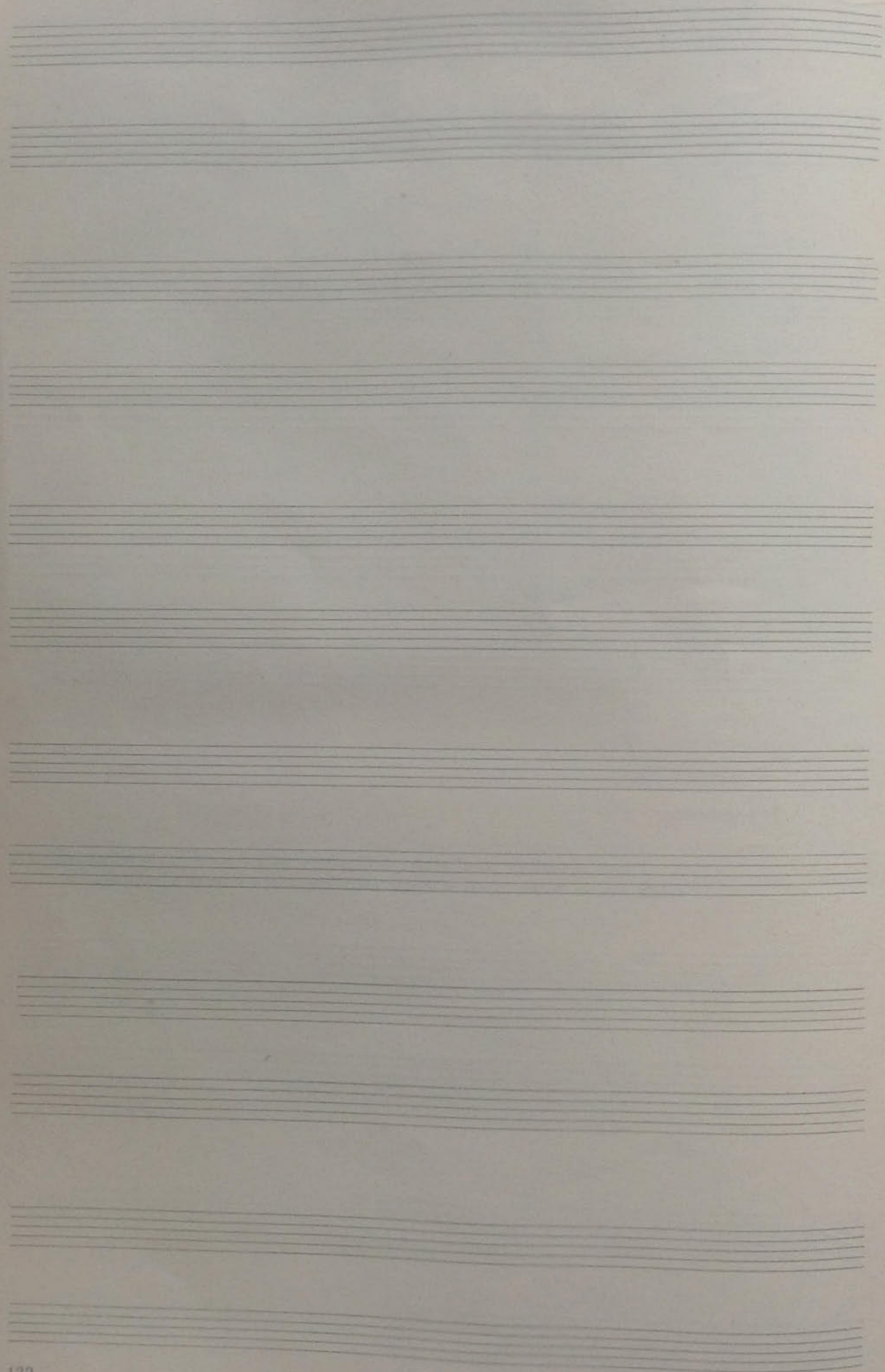


Improvisación:

Probar a realizar en el piano el Continuo de los ejercicios anteriores, sin otra ayuda que la de sus cifras y letras, escribiendo uno y otras a continuación:





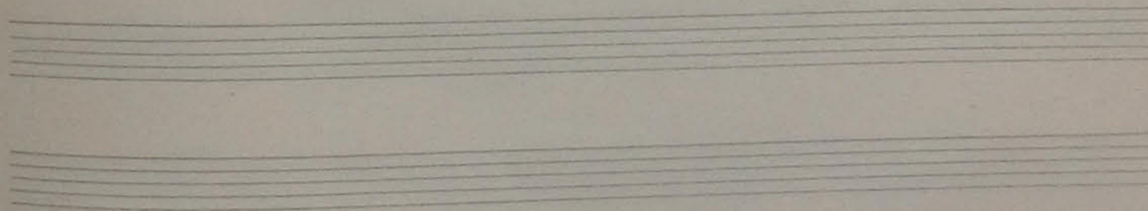


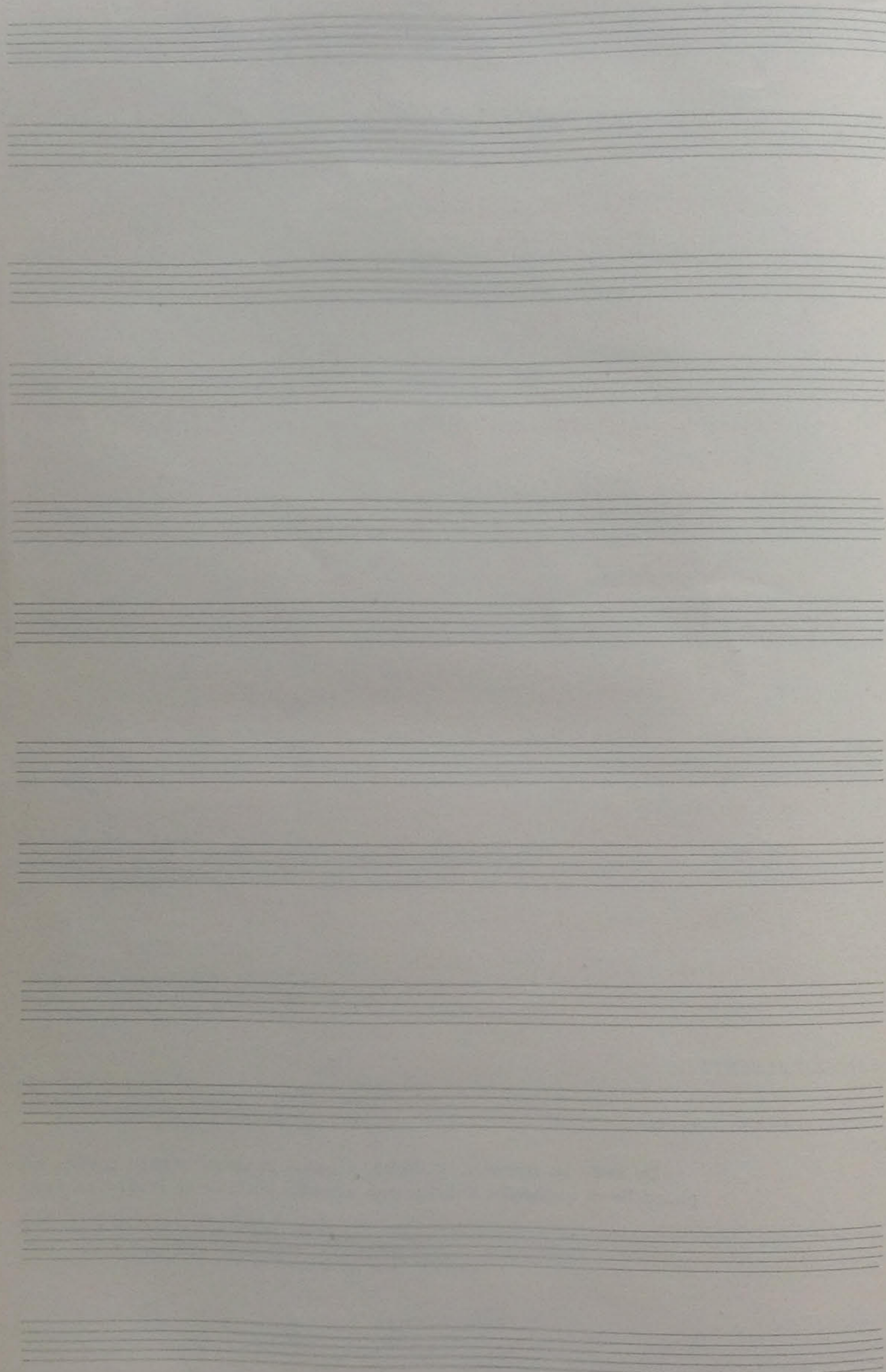
Lección 50ª

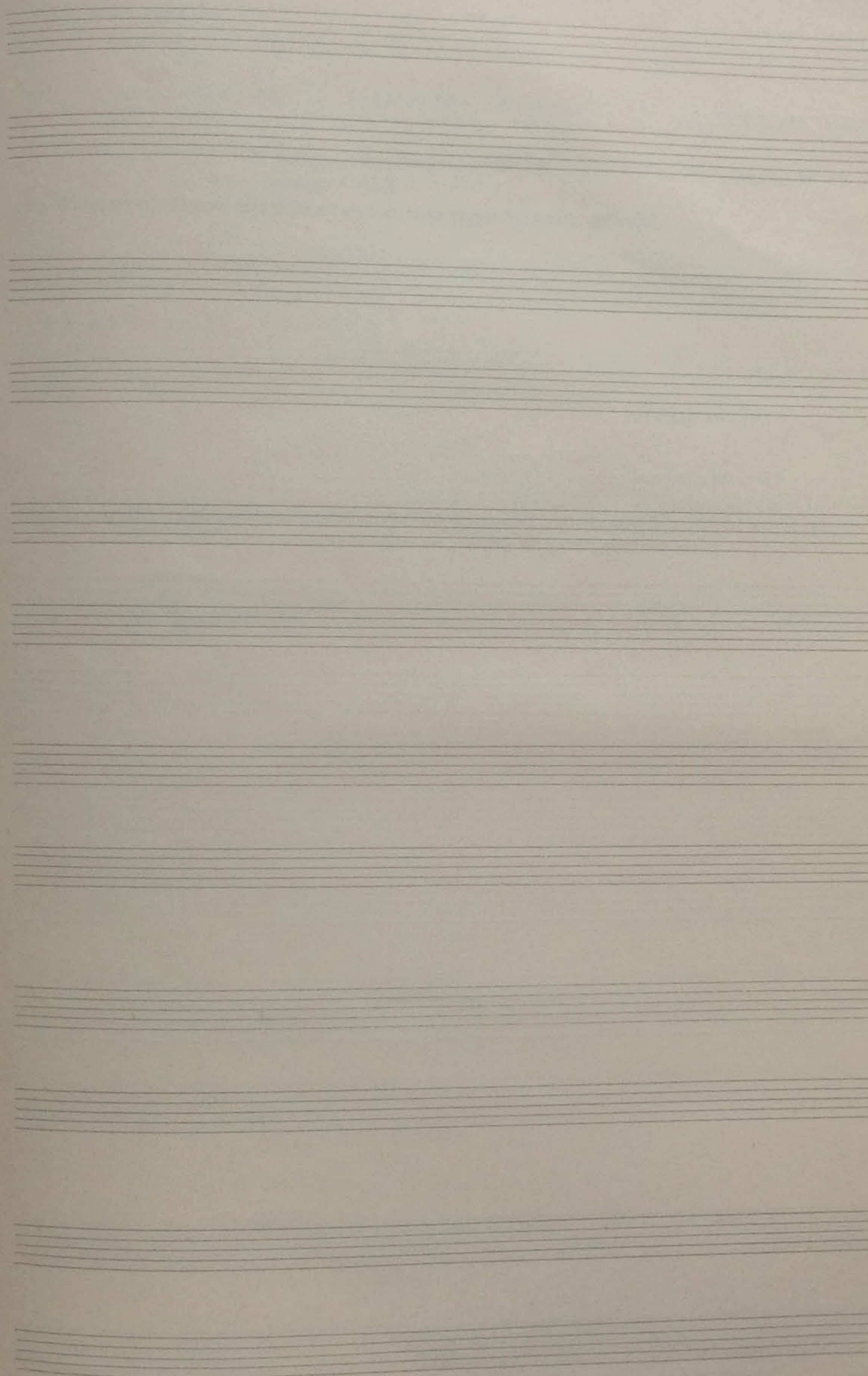
BAJO DE ALBERTI

Ejercicios escritos:

De entre las fórmulas estudiadas, practicar el mayor número posible, empleándolas en acompañar melodías cuya extensión sea la de un Pª de 8 compases.







DERIVADOS DEL B/A

Análisis:

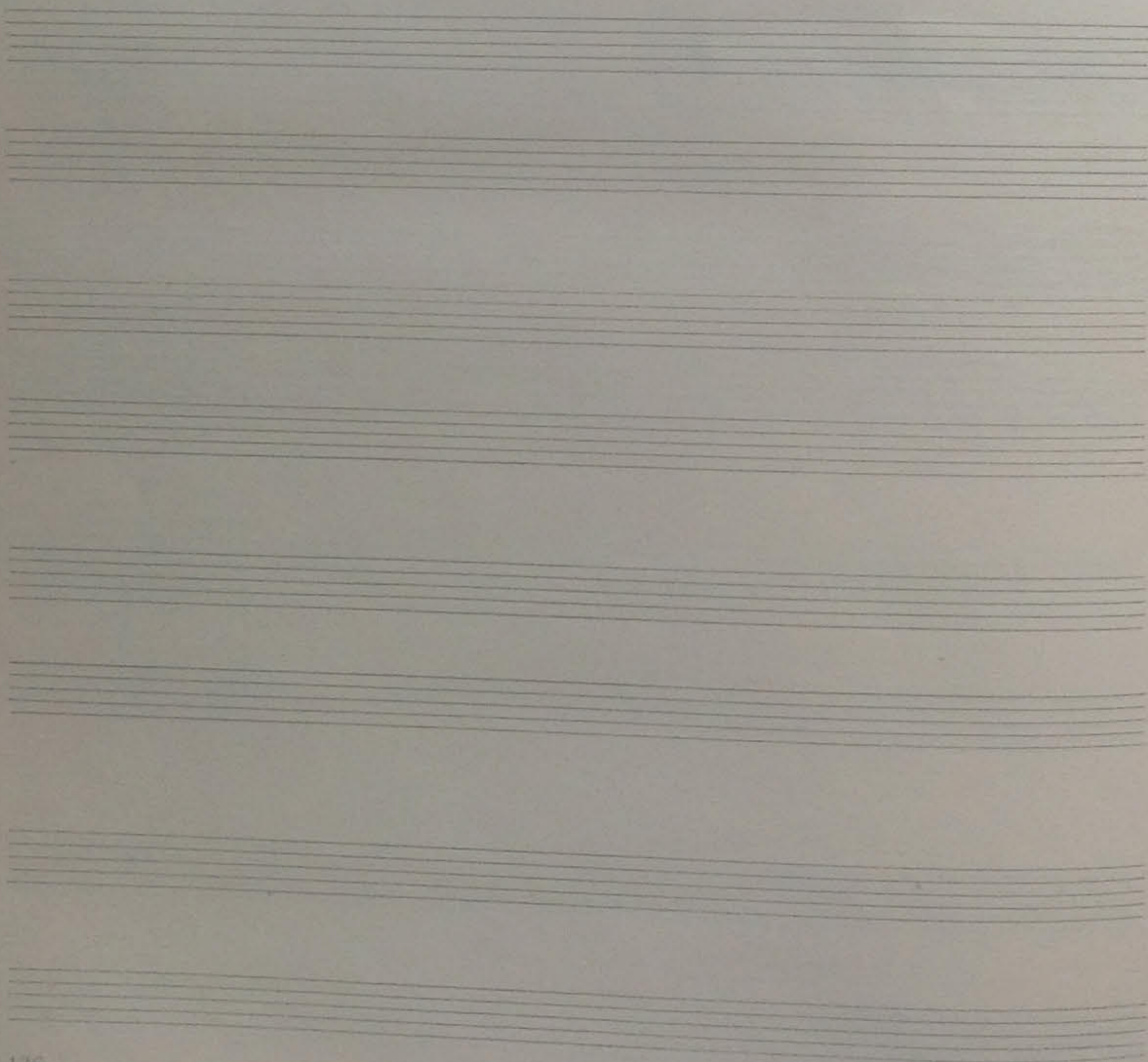
Examinar minuciosamente cada una de las fórmulas recopiladas en esta lección.

Lección 69ª

ESTILO E INSTRUMENTO

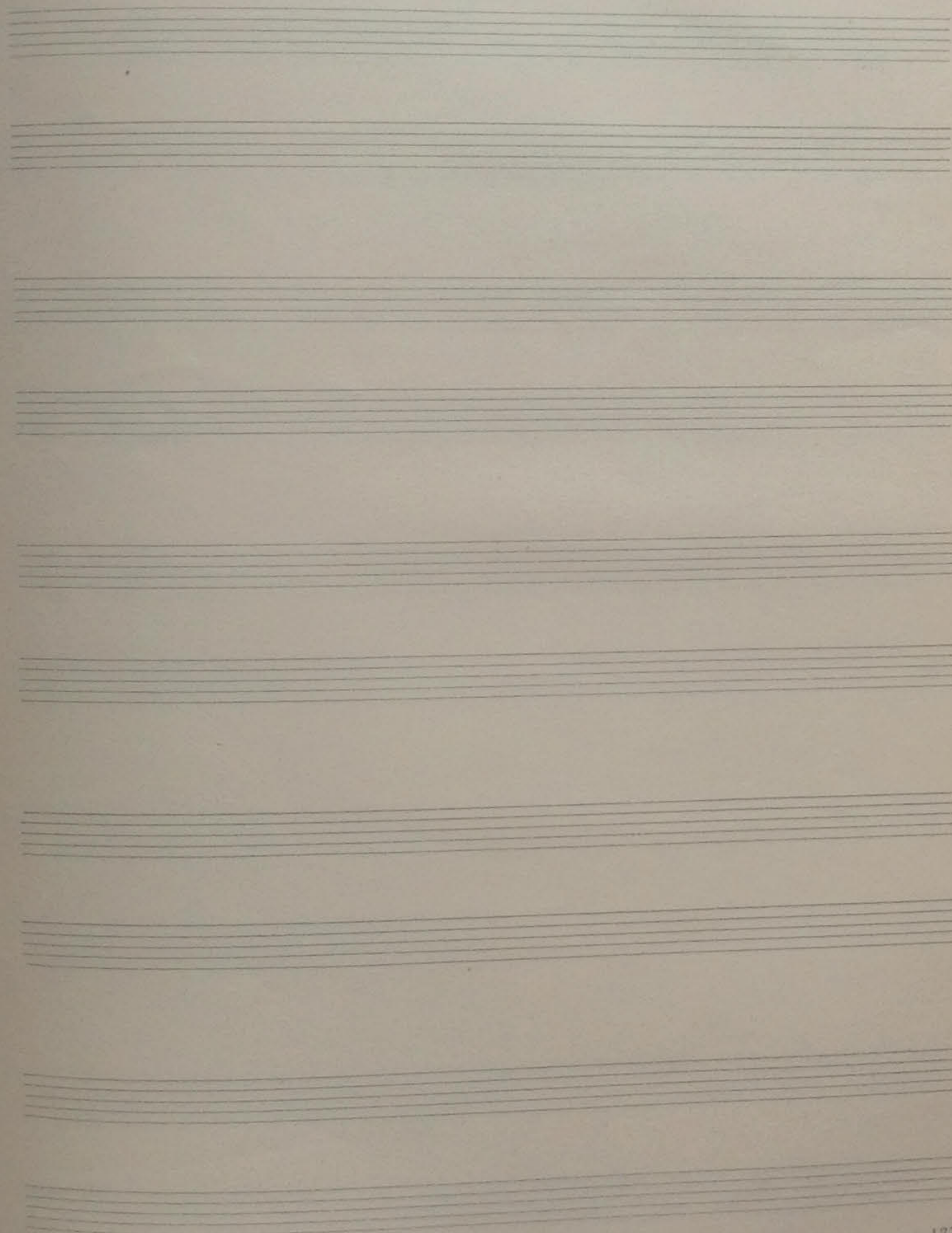
Ejercicios escritos:

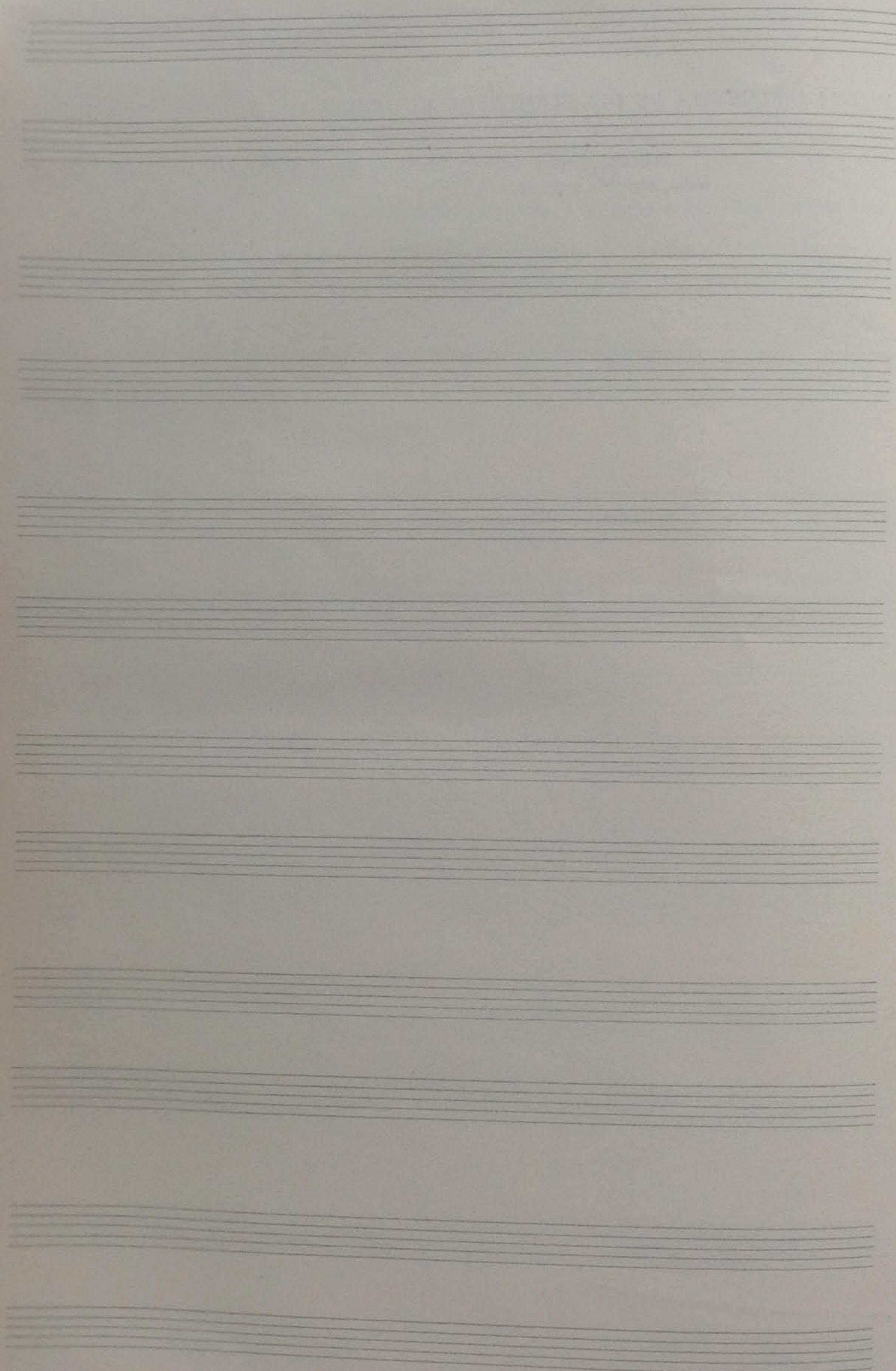
Tratar de transformar un período melódico-armónico compuesto por el alumno originalmente para órgano, en estilo pianístico.

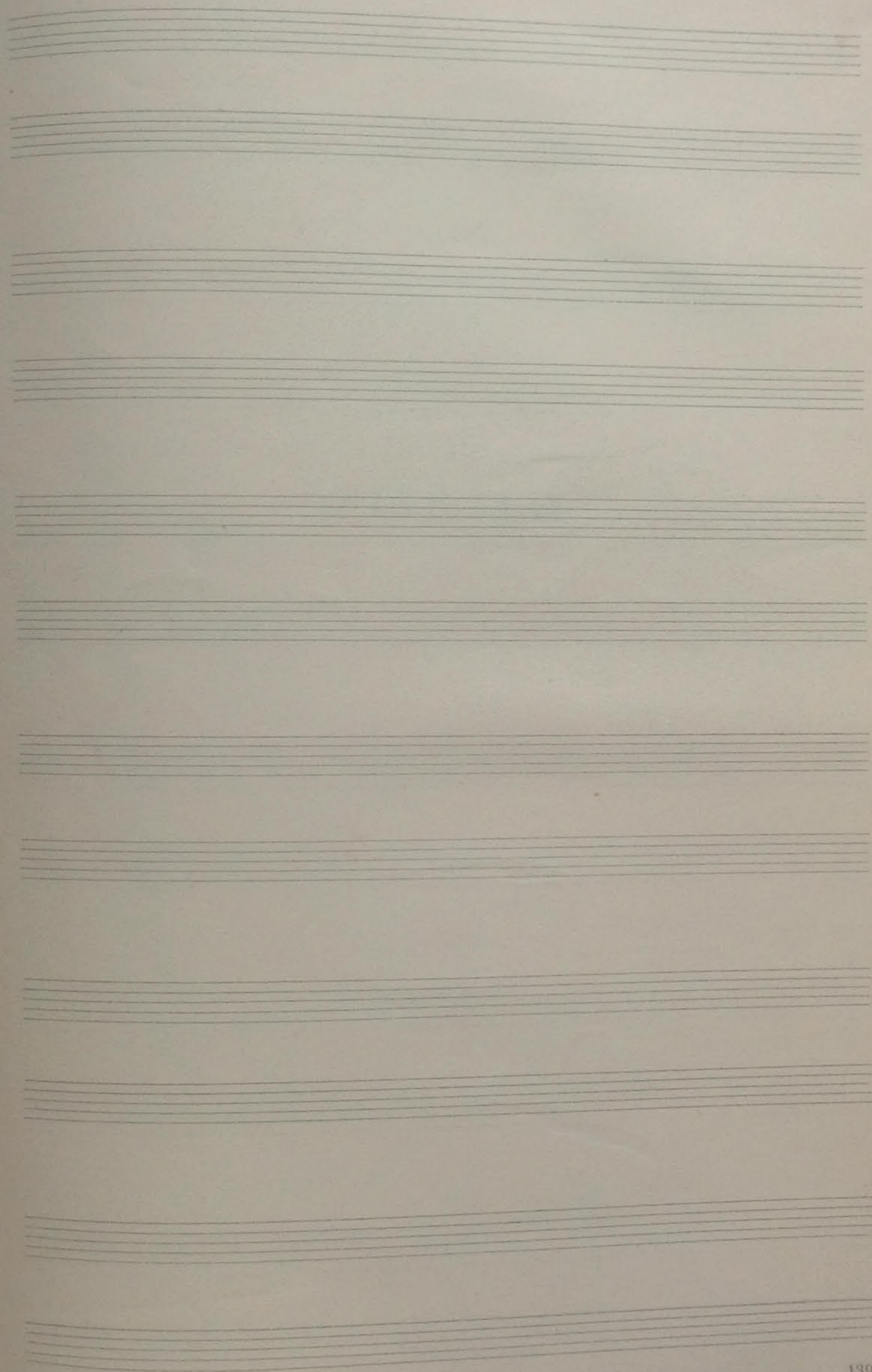


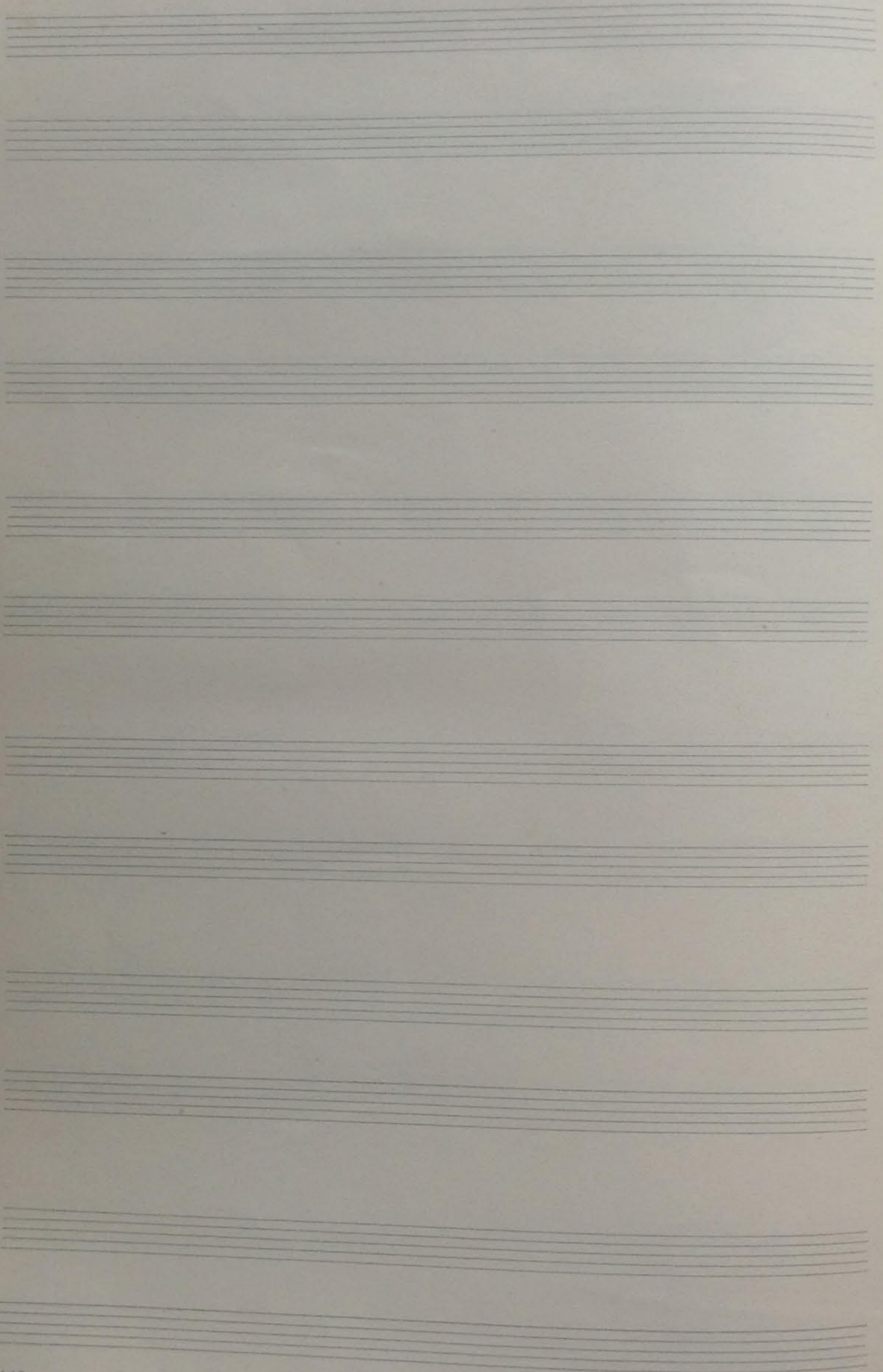
MUTUA INFLUENCIA DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

Períodos simples, dobles y triples, en que el alumno cree simultáneamente melodía, armonía y ritmo.









FORMA

SUMARIO

1) *Construcciones armónicas.*

2) *El Preludio rítmico.*

3) *El Período doble (PP).*

4) *Cadencias de coma (,).*

5) *Motivo y construcción periodal.*

6) *La creación melódica.*

7) *Cadencias de engaño (?) y plagal (S/T).*

8) *El Período triple (PPP).*

9) *Exposición de los temas.*

10) *Leyes de la forma.*

11) *Accesorios de la forma.*

12) *La Pieza característica.*

CONSTRUCCIONES ARMONICAS (C/A).

Ejercicios escritos:

1) Trácense varios esquemas a base simplemente de letras.

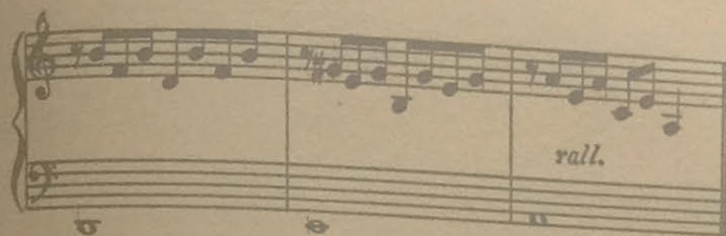
2) Háganse las C/A correspondientes, en diversos tonos.

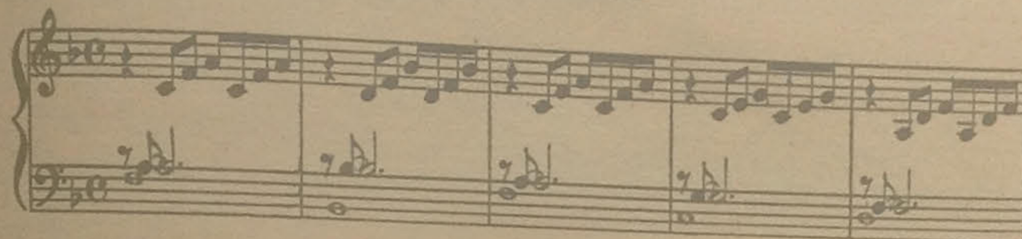
Lección 20ª

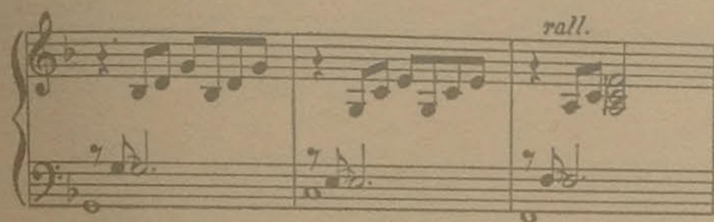
EL PRELUDIO RITMICO

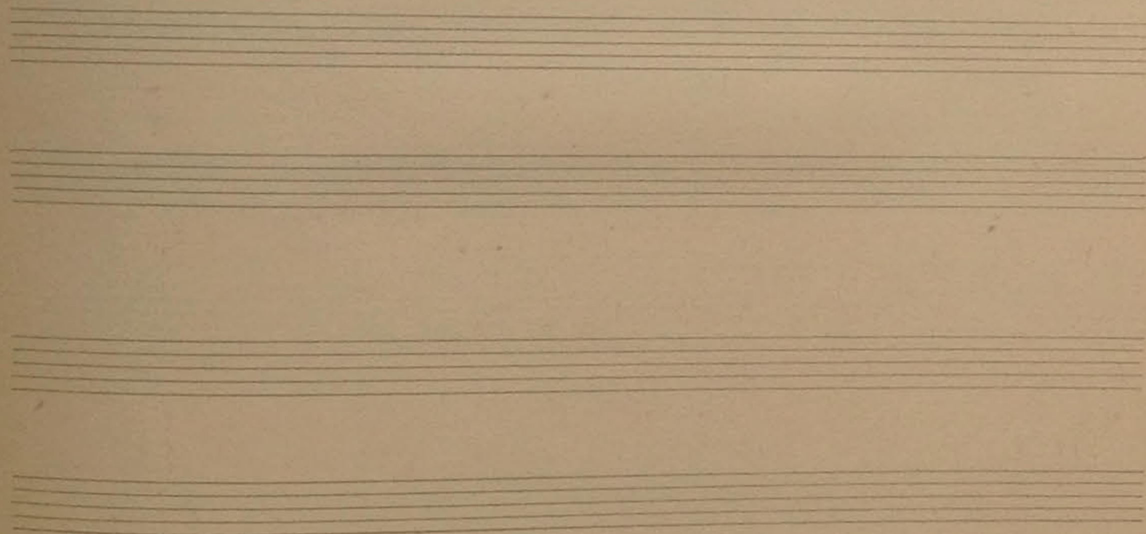
Análisis:

Redúzcanse a su escritura simplemente armónica los siguientes Preludios:



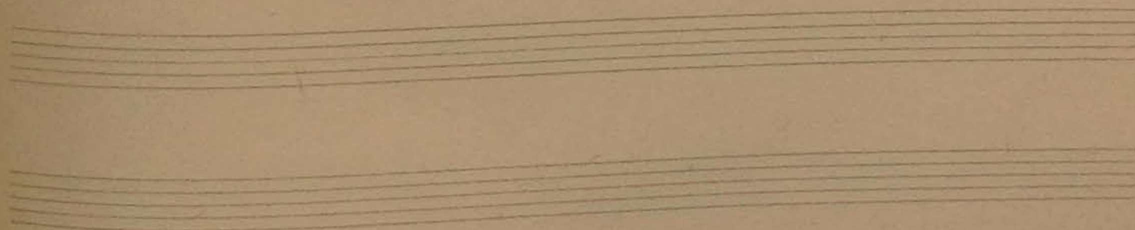


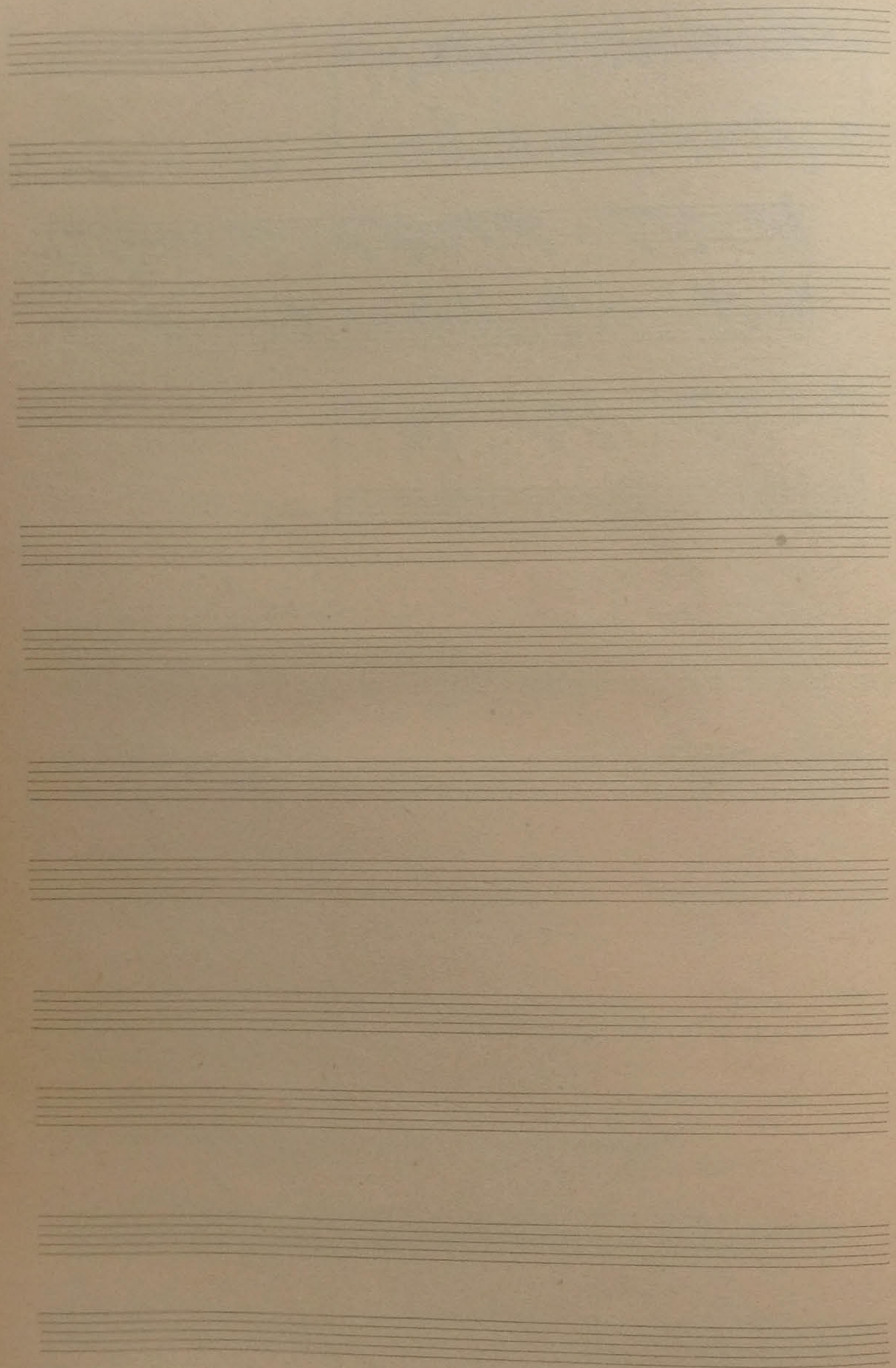




Ejercicios escritos:

Compónganse diversas C/A y elabórense sobre ellas pequeños Preludios rítmicos.





EL PERIODO DOBLE (PP).

Cuestionario:

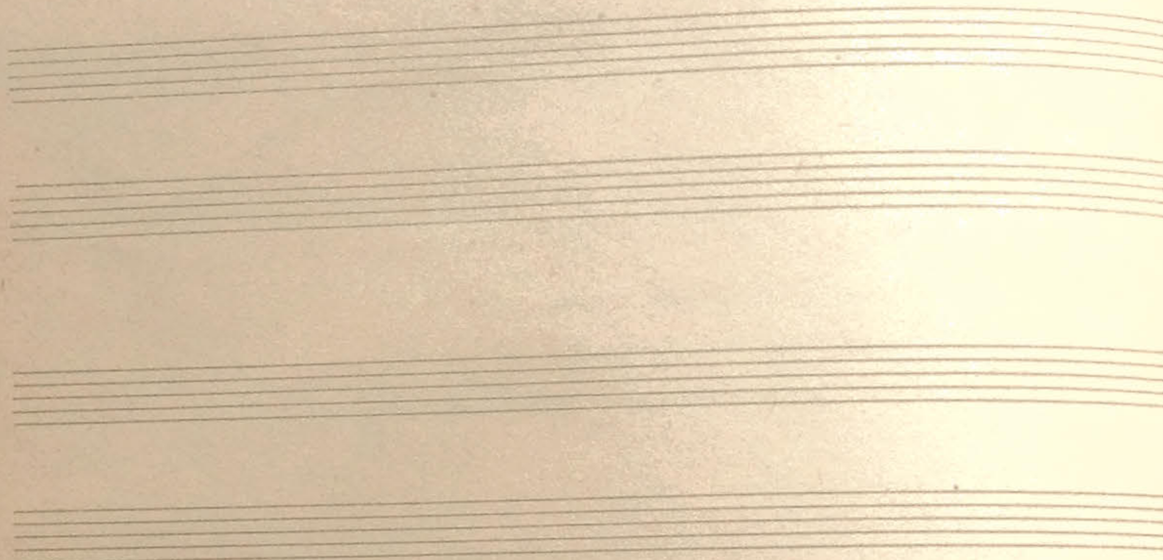
a) ¿Qué es el plan formal?

b) ¿Qué es el plan tonal?

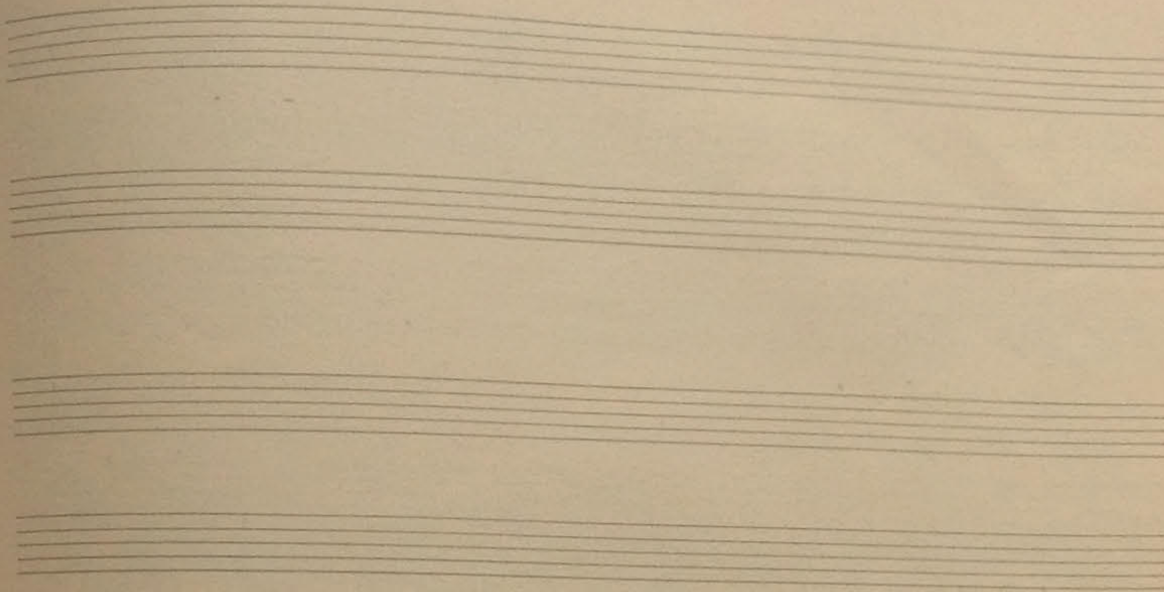
c) ¿Cuál es uno de los requisitos vitales de la forma?

Ejercicios escritos:

1) Conforme a lo expuesto en esta lección, hacer varias C/A que incluyan modulaciones.



2) Sobre tales C/A componer Preludios rítmicos.

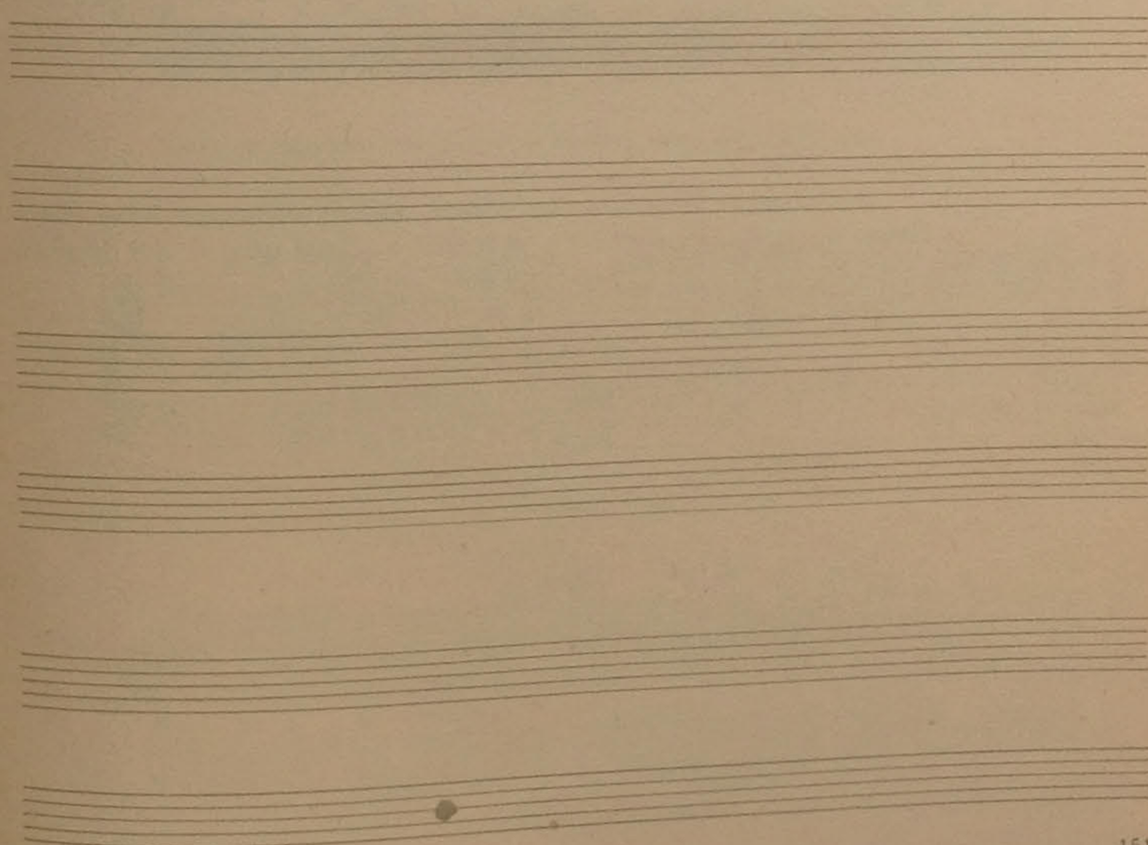


Lección 26ª

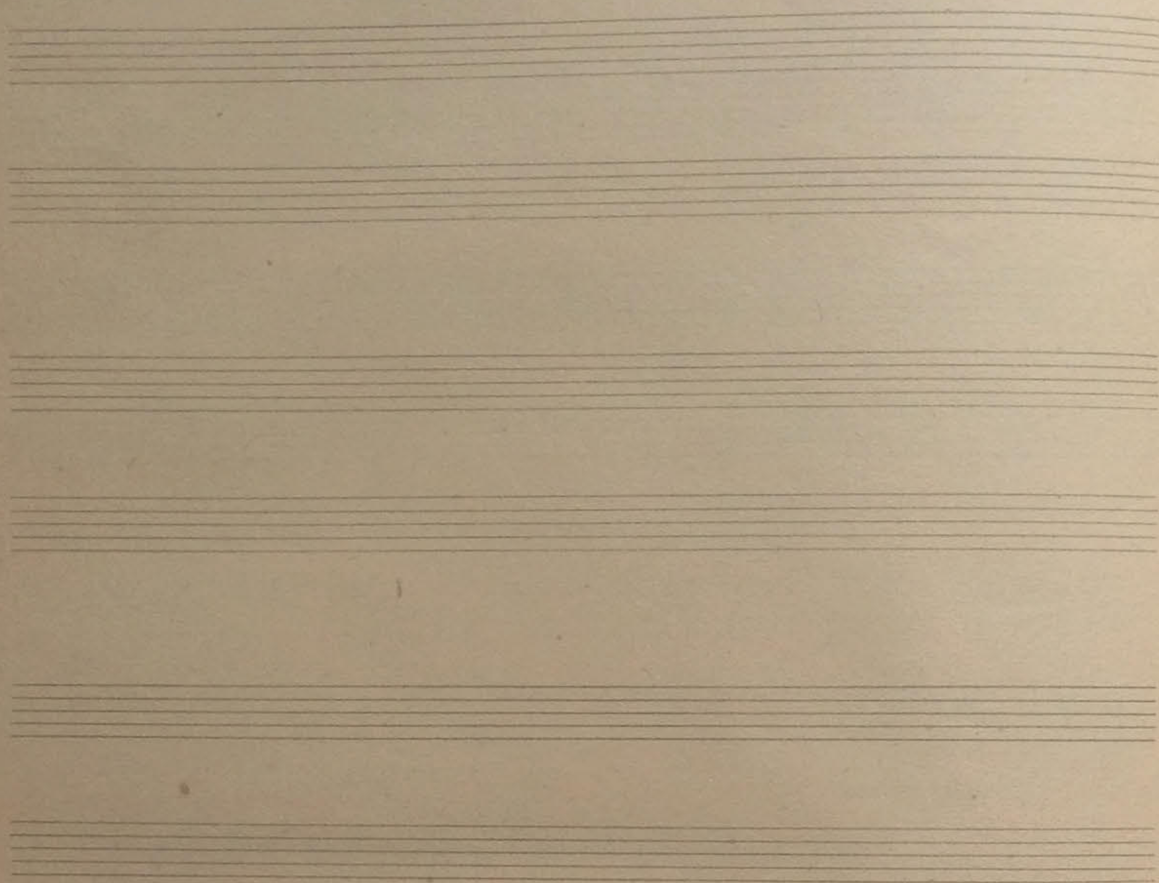
CADENCIAS DE COMA (,).

Ejercicios escritos:

1) C/A cuyas frases internas se cierren con cadencias de coma.



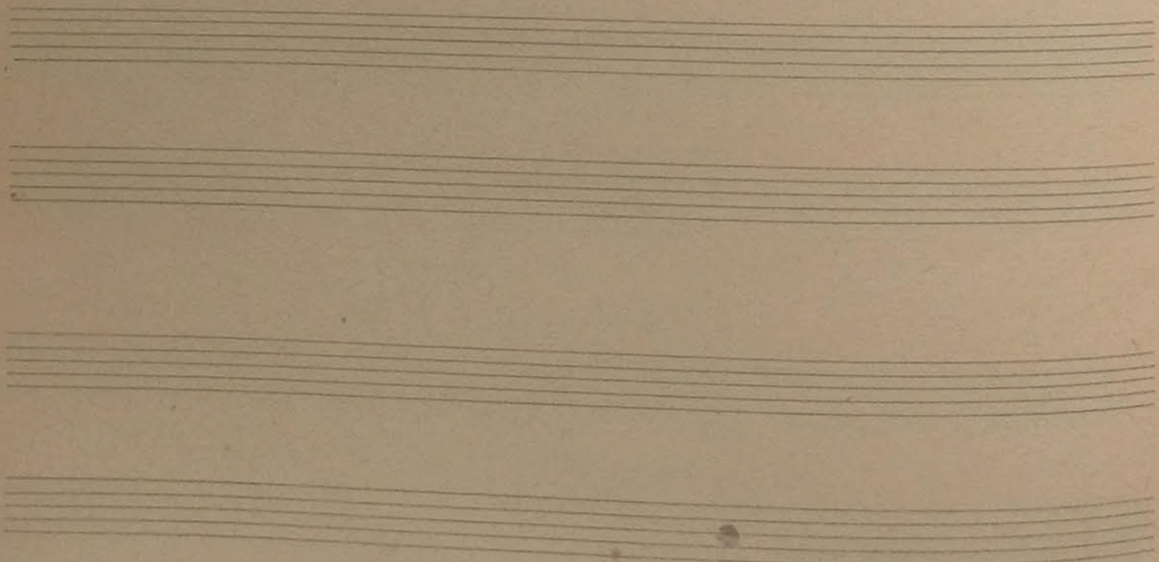
2) Convertirlas en Preludios rítmicos.



Improvisación:

1) C/A cuyas frases internas se cierren con cadencias de coma.

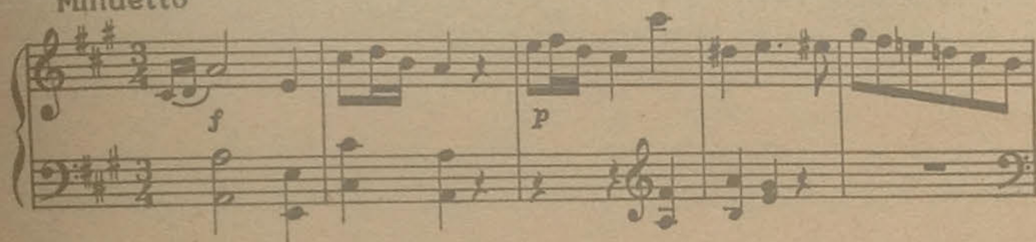
2) Reproducir de memoria los Preludios rítmicos escritos, guiándose simplemente por el B/C correspondiente, que estará a la vista sobre el atril del piano.

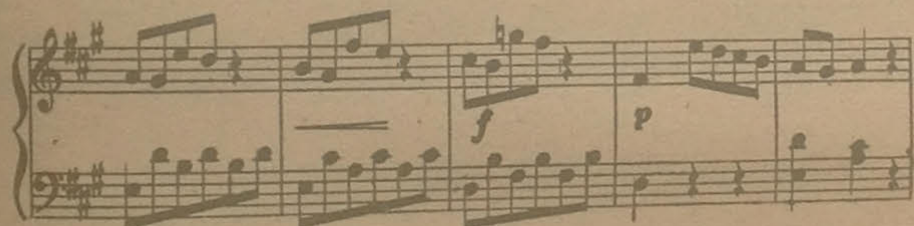


MOTIVO Y CONSTRUCCION PERIODAL

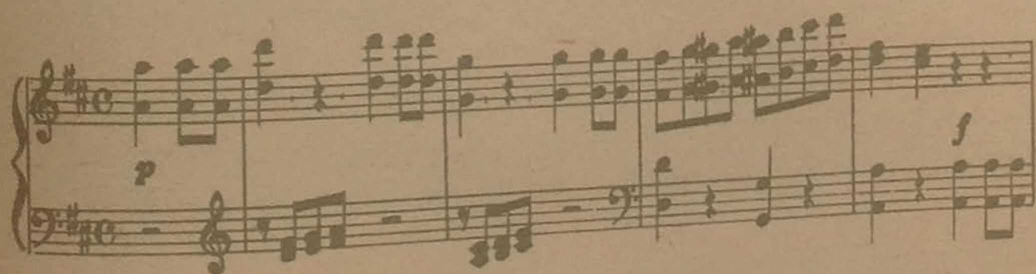
Análisis:

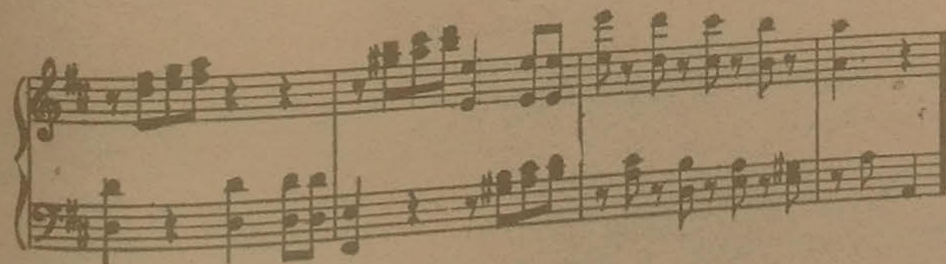
Examínense los siguientes fragmentos, determinando sus motivos (por medio de ligaduras) y dando a éstos las denominaciones periodales que les correspondan:



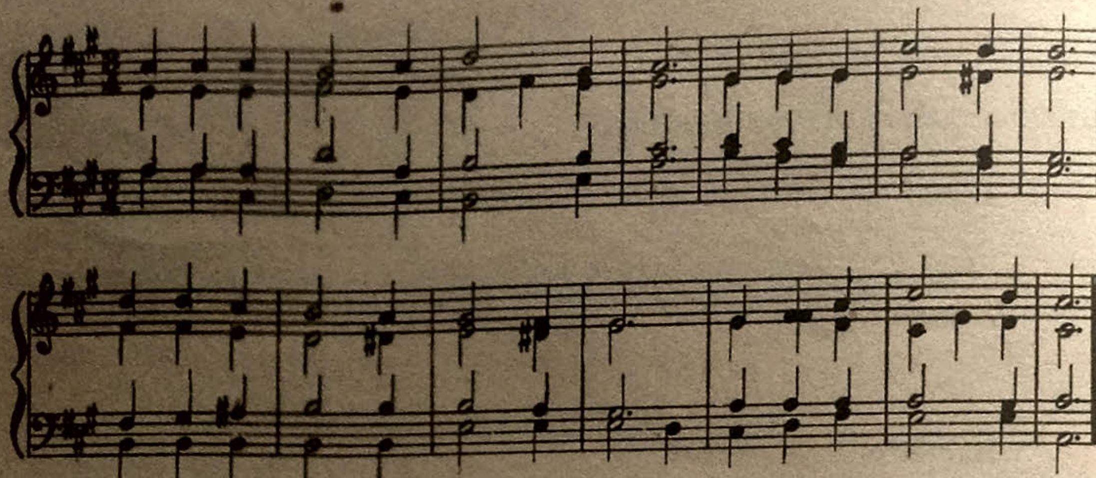


Mozart.—Sonata en La.





Mozart.—Sonata en Re.



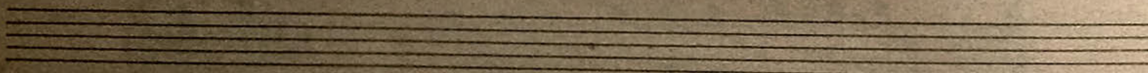
Dykes.—Morning Hymn.

Lección 48ª

LA CREACION MELODICA

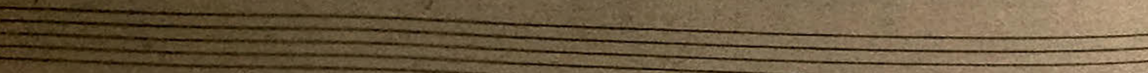
Ejercicios escritos:

1) C/A de un Pº de 8 compases, cuidando en ellas la espontaneidad y simetría.





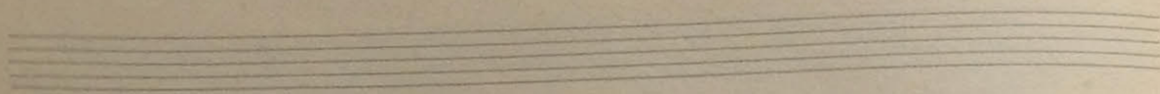


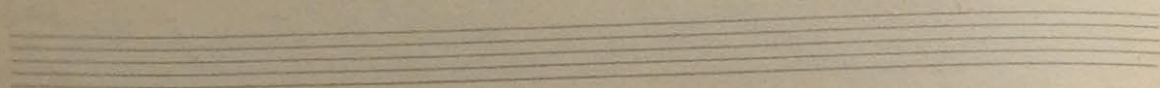


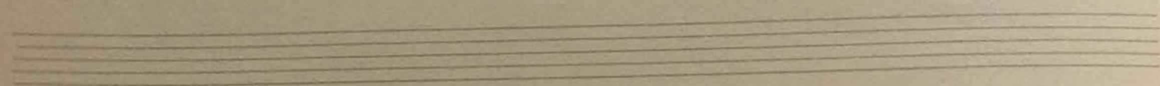


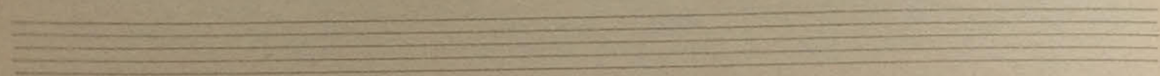


2) Sobre tales C/A hacer períodos melódicos, primero con motivos-frases, luego con motivos-miembros y después con motivos-incisos y, finalmente, con mezcla de los tres procedimientos. Tales melodías no deben aspirar a la originalidad sino a la espontaneidad y corrección.

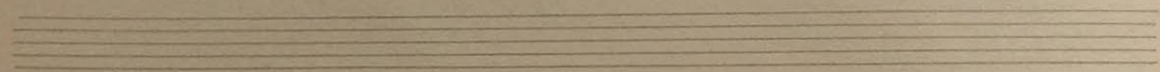


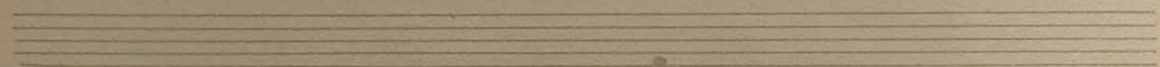


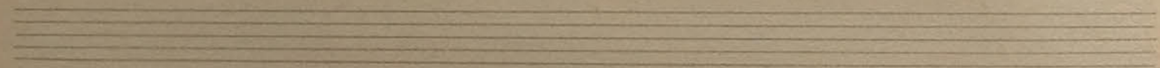




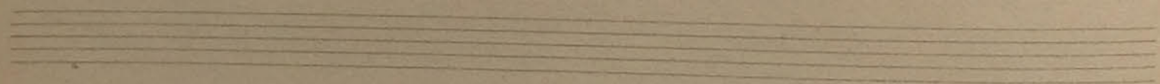
3) Hechas las melodías, búsqueseles su "buen bajo" y póngasele a éste su cifrado correspondiente.

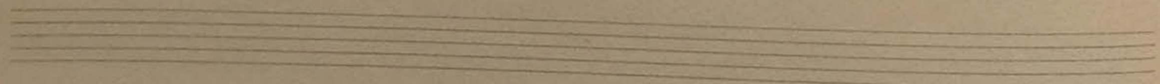


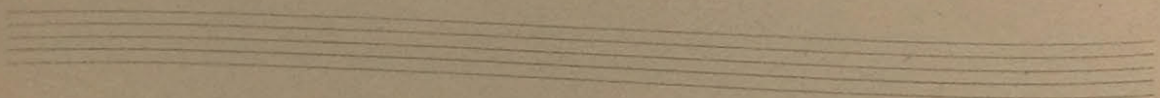


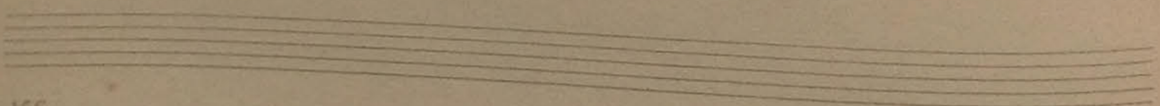


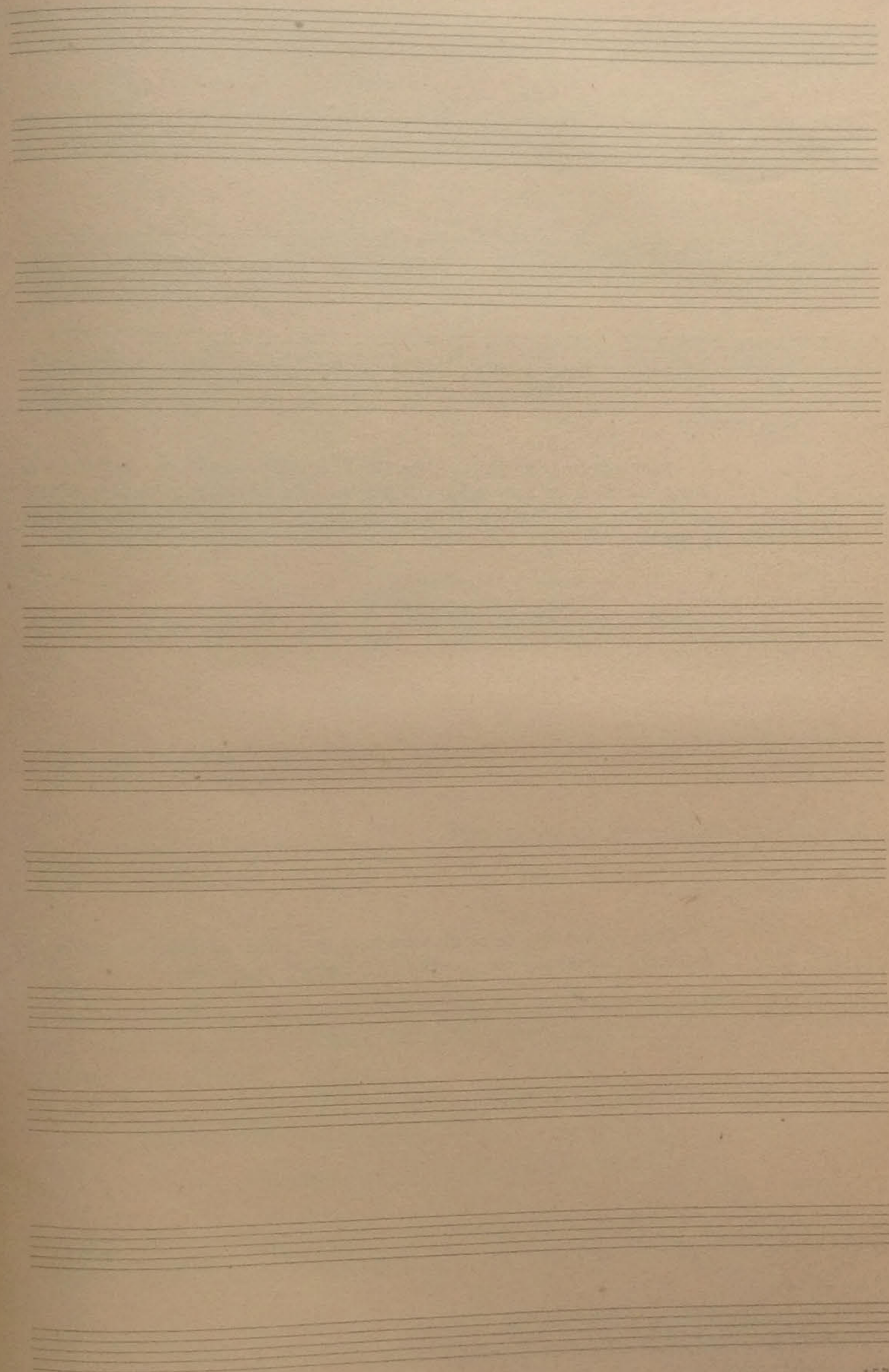


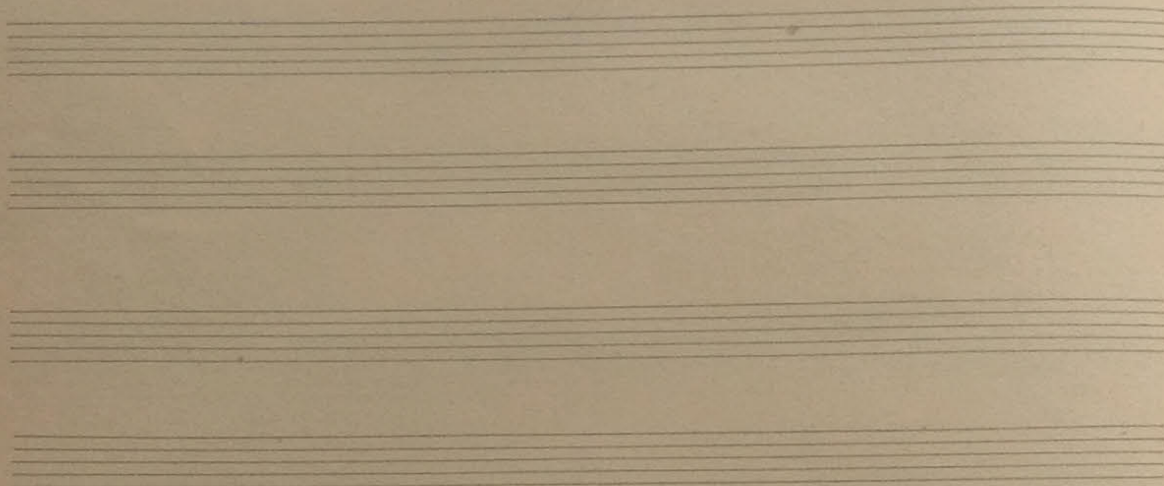












Improvisación:

Para cultivar la inventiva y controlar la relación entre *lo que se piensa* y *lo que se escribe,* es excelente práctica la improvisación cantada y *solfeada* de motivos melódicos en forma de diálogo entre los alumnos, hechos de suerte que uno proponga y otro responda:

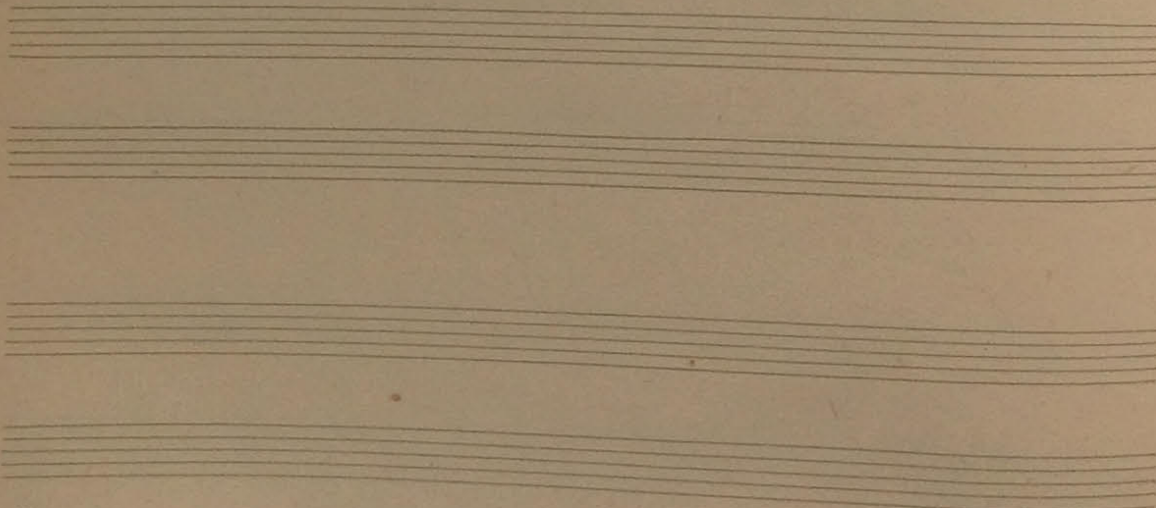
Alumno A: Primer motivo.
Alumno B: Segundo motivo.
Alumno C: Tercer motivo.
Etc., etc.

Lección 63ª

CADENCIAS DE ENGAÑO (?) *Y PLAGAL* (S/T)

Ejercicios escritos:

C/A con extensión de un PP y agregado de 2 compases más, para empleo de cadencia de engaño o plagal, como en los ejemplos de esta lección.

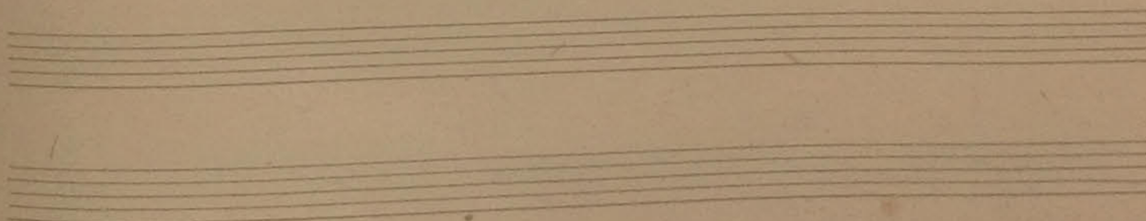


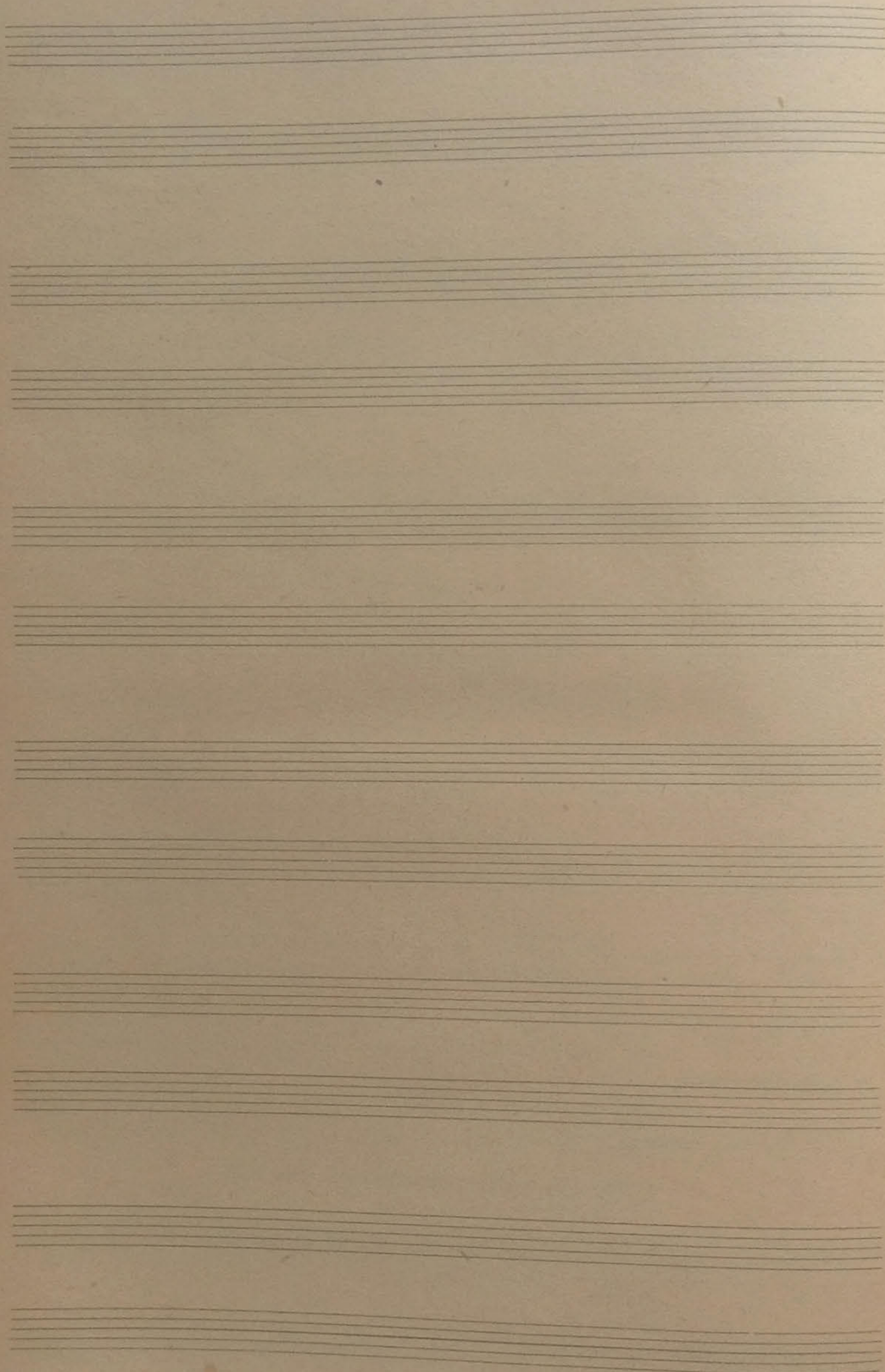
Lección 64ª

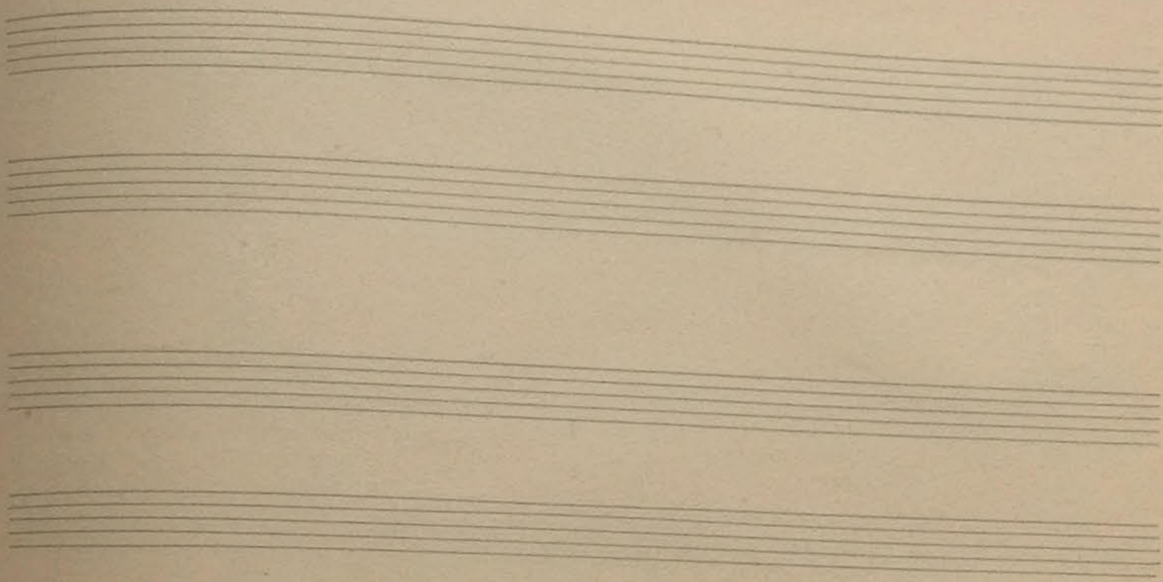
EL PERIODO TRIPLE

Ejercicios escritos:

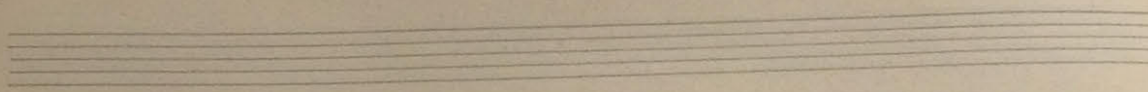
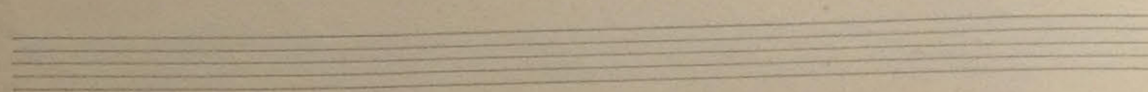
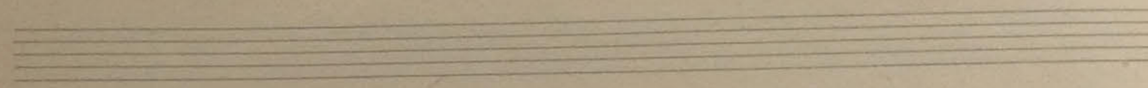
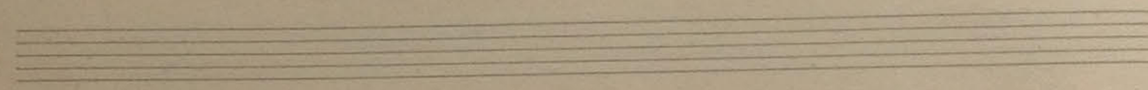
1) Según los modelos propuestos, hacer varias C/A.



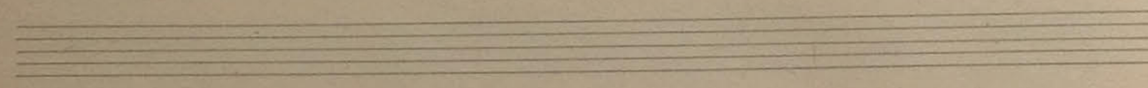
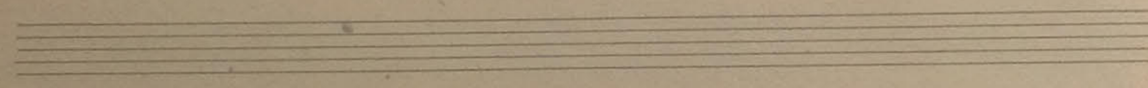
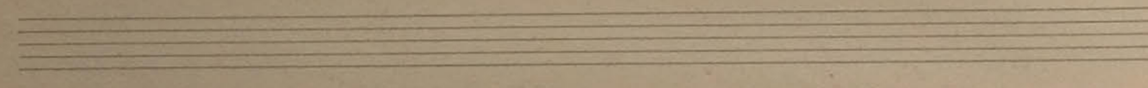
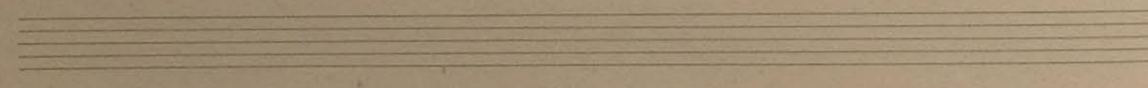


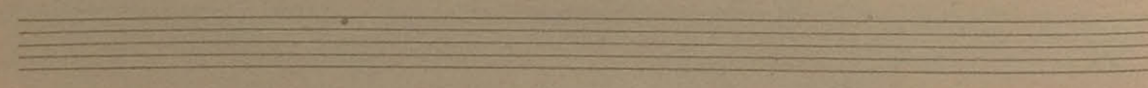
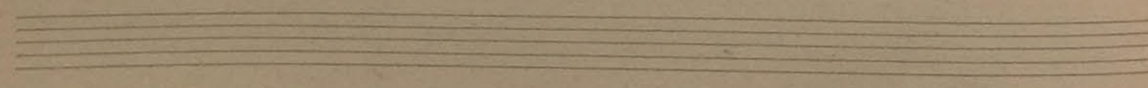
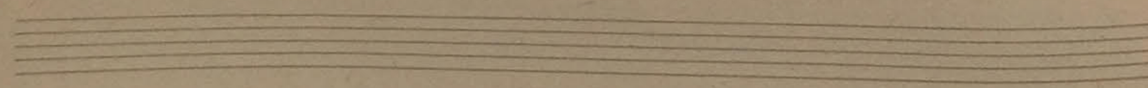


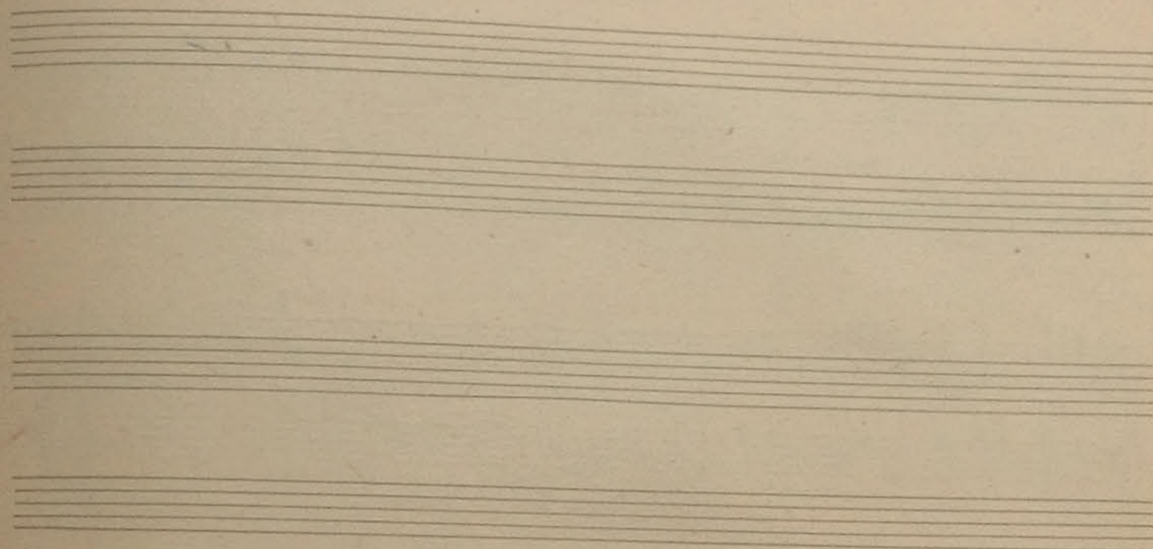
2) Componer otras en que vayan 2 acordes por compás.

3) Idem con número irregular de acordes por compás.



Lección 65ª

EXPOSICION DE LOS TEMAS

Análisis:

1) Esquematizar mediante las siglas convencionales el plan formal de los siguientes temas.

2) Otro tanto respecto al plan tonal de los mismos:

Minuet.

p *cresc.* *p*

Purcell.

Plan formal

Plan tonal

Corrente.
Moderato.

Frescobaldi.

Plan formal

Plan tonal

Adagio religioso. (𝅗𝅥=66)

Pachelbel.—Chacona.

Plan formal

Plan tonal

Moderato.

mf legato

Ist

Couperin.—Chacona.

Plan formal {   Plan tonal {

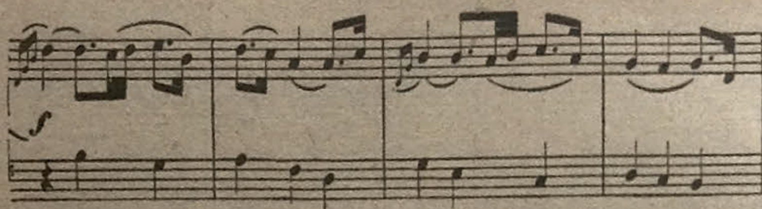
Bach.—Gavota, Suite Francesa Nº 5.

Plan formal {   Plan tonal {

Allegro.

Haydn.—Sonata 5, Final.

Plan formal {   Plan tonal {

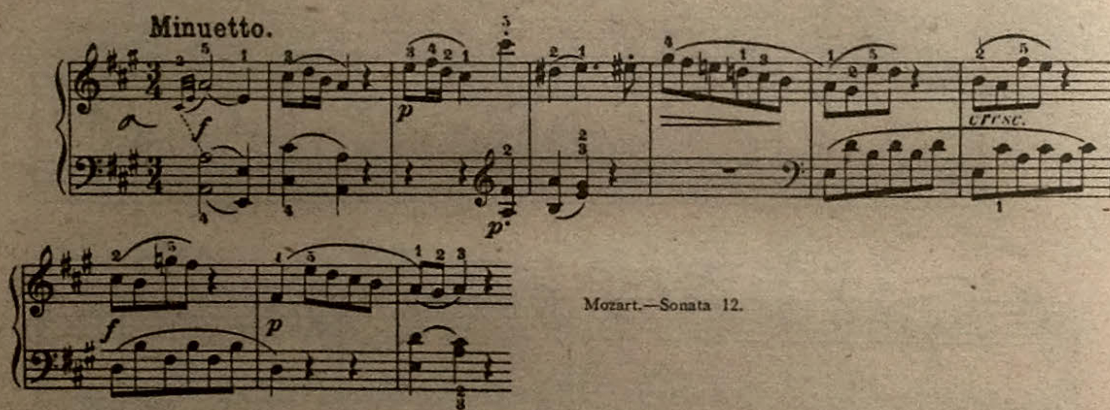




Haydn.—Sonata 21, Menuetto.

Plan formal {

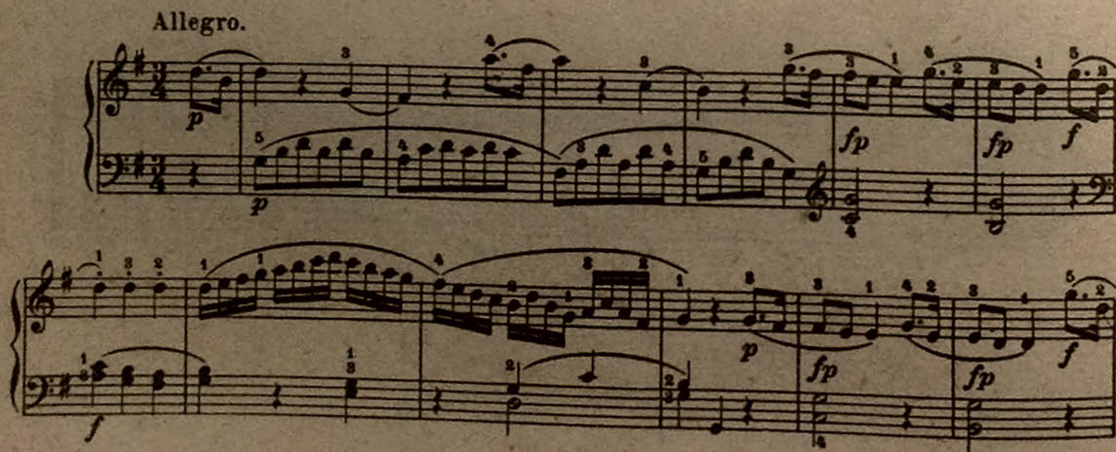
Plan tonal {



Mozart.—Sonata 12.

Plan formal {

Plan tonal {



Mozart.—Sonata 14.

Plan formal

Plan tonal

Scherzo.
Allegretto.

p

Beethoven.—Sonata, op. 2, Nº 2.

Plan formal

Plan tonal

ben marcato

ff

Schubert.--Impromptu Nº 4.

Plan formal

Plan tonal

(Lentamente.) (𝅗𝅥 = 100)

p



Schumann.—Traumerei.

Plan formal {

Plan tonal {

Vivace. (𝅗𝅥. = 50.)

Op. 7, Nº 1.

Chopin.—Mazurka Nº 5.

Plan formal {

Plan tonal {

Allegretto e dolce.

(semplice.)

Grieg.—Hoja de Album, op. 12, Nº 7.

Plan formal

Plan tonal

Allegro leggero. (♩= 88.)

Grieg.—Pajarillo, op. 43, Nº 4.

Plan formal

Plan tonal

Andante cantabile. *(semplice ma espress.)*

p *p*

p *espress.* *p* *mf*

(cresc.) *dim.* *p* *espress.* *pp*

Tchaikowski.—Juno. Barcarola.

Plan formal {

Plan tonal {

Allegro risoluto.

f (e ben marcato)

simile

simile

Rimsky-Korsakow.—Novellette, op. 11, Nº 2.

Plan formal {

Plan tonal {

f

p

f

p

rit.

ten.

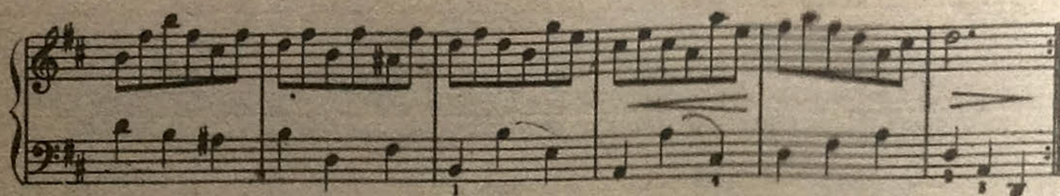
ten.

Byrd.—The Carman's Whistle.

Plan formal {

Plan tonal {

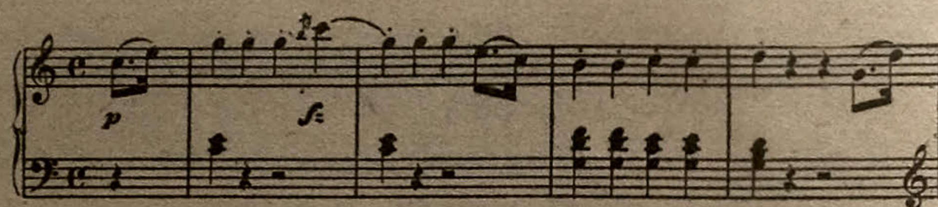
mf

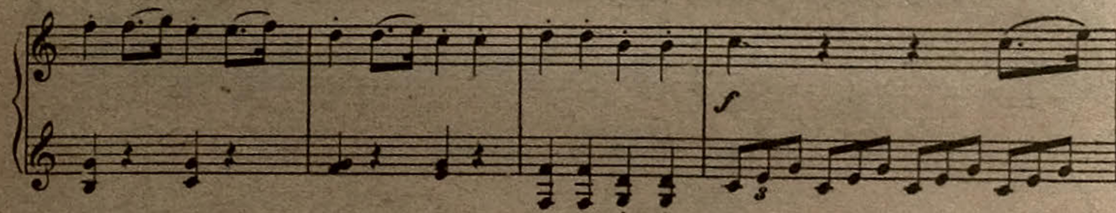


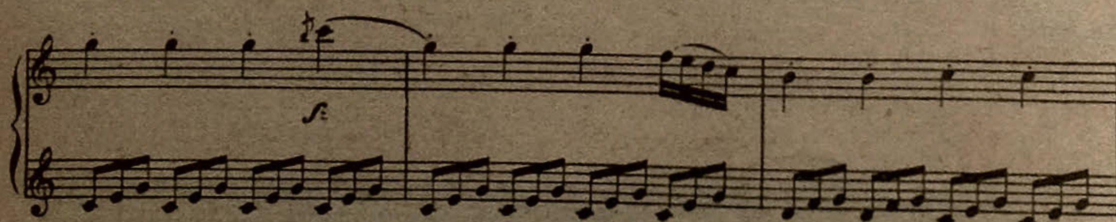
Bach.—Suite Francesa Nº 3, Minuetto.

Plan formal {

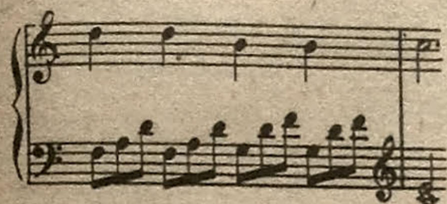
Plan tonal {











Haydn.—Sonata Nº 5. Allegro con brio.

Plan formal

Plan tonal

Allegro con spirito.

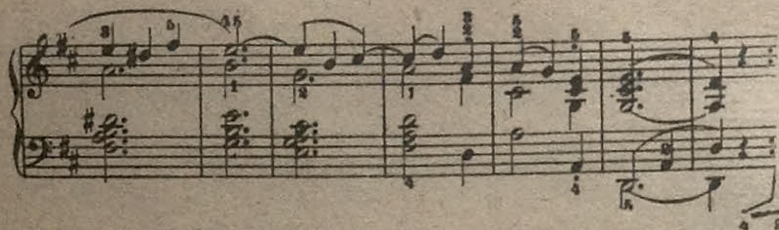
Mozart.—Sonata 7.

Plan formal

Plan tonal

Menuetto.
Allegro.

p dolce



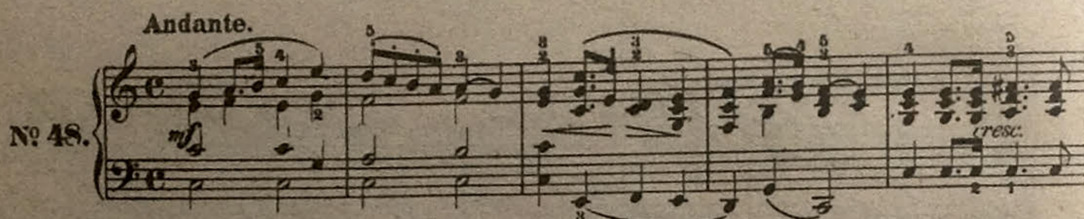
Beethoven.—Sonata, op. 10, Nº 3.

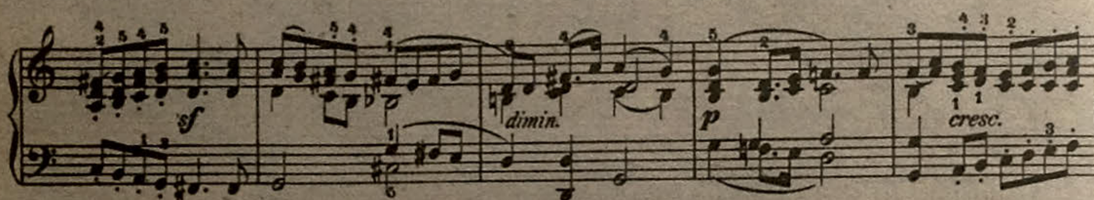
Plan formal {

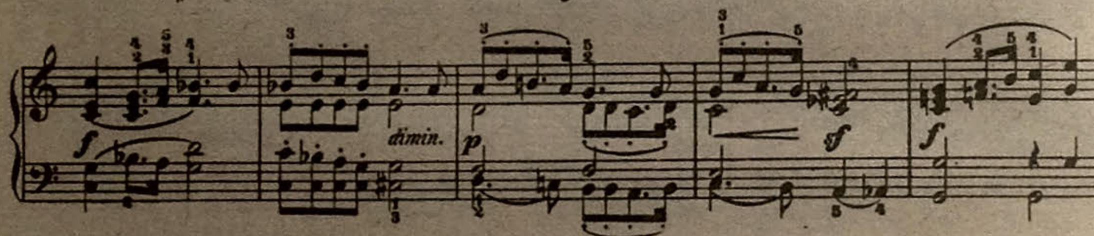
Plan tonal {

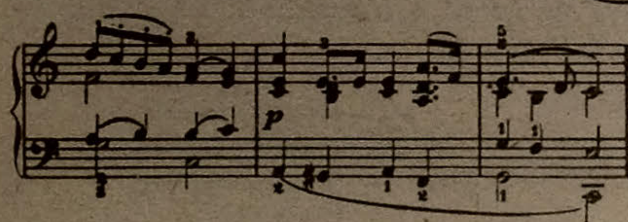
Andante.

Nº 48.









Mendelssohn.—Canción sin palabras, Nº 48.

Plan formal {

Plan tonal {

Vivace.









Chopin.—Mazurka Nº 19.

Plan formal {

Plan tonal {

Op. 39 No. 15





Brahms.—Vals, op. 39 Nº 15.

Plan formal {

Plan tonal {

Presto.

Haydn.—Sonata 1, Finale.

Plan formal {

Plan tonal {

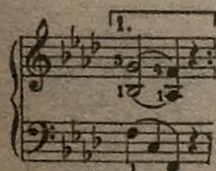
Presto.

Haydn.—Sonata 16, Rondó.

Plan formal {

Plan tonal {

Minore.



Mozart.—Sonata 1. Finale.

Plan formal

Plan tonal

Andante grazioso.

Mozart.—Sonata en La.

Plan formal

Plan tonal

Allegro.





Mozart.—Sonata en Fa.

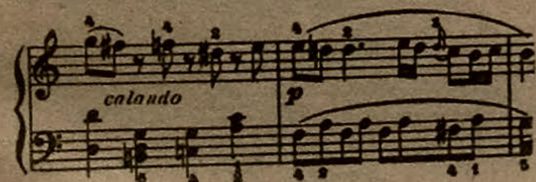
Plan formal {

Plan tonal {

Allegro maestoso.





Mozart.—Sonata en la.

Plan formal {

Plan tonal {

LEYES DE LA FORMA

Automatismos cerebrales:

Asimílese y memorícese en substancia cuanto ha sido dicho acerca de la forma musical:

a) Definición.

b) Articulación y engranaje de sus elementos.

c) Plan formal.

d) Plan tonal.

ACCESORIOS DE LA FORMA

Análisis:

Nuevos ejemplos escogidos por el maestro para que los discípulos los analicen cuidadosamente.

Nada quedará por examinar, si dichos análisis abarcan los siguientes puntos:

1) *Análisis armónico*: acordes—buen bajo—cadencias.

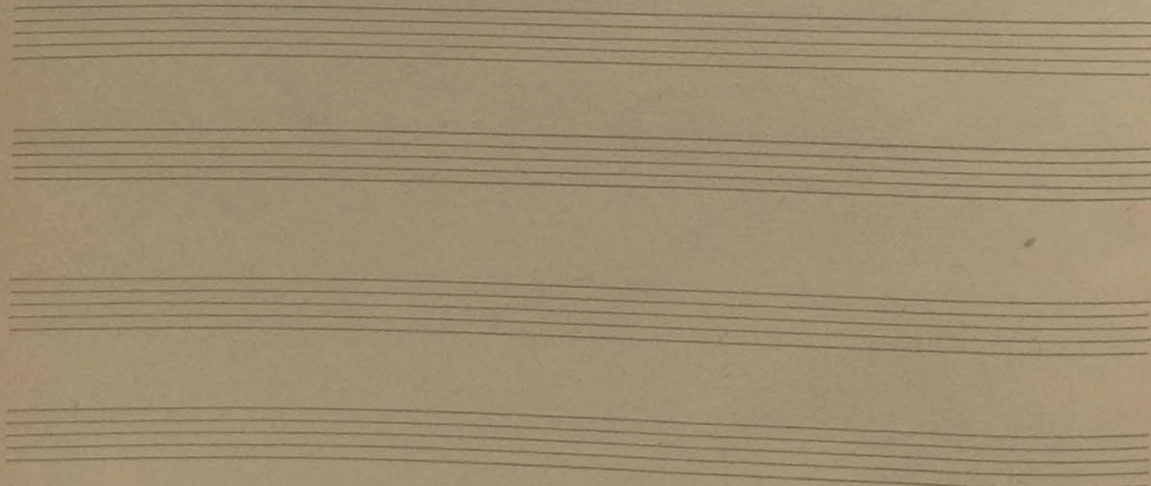
2) *Análisis melódico*: notas reales—notas accidentales—motivos—cadencias.

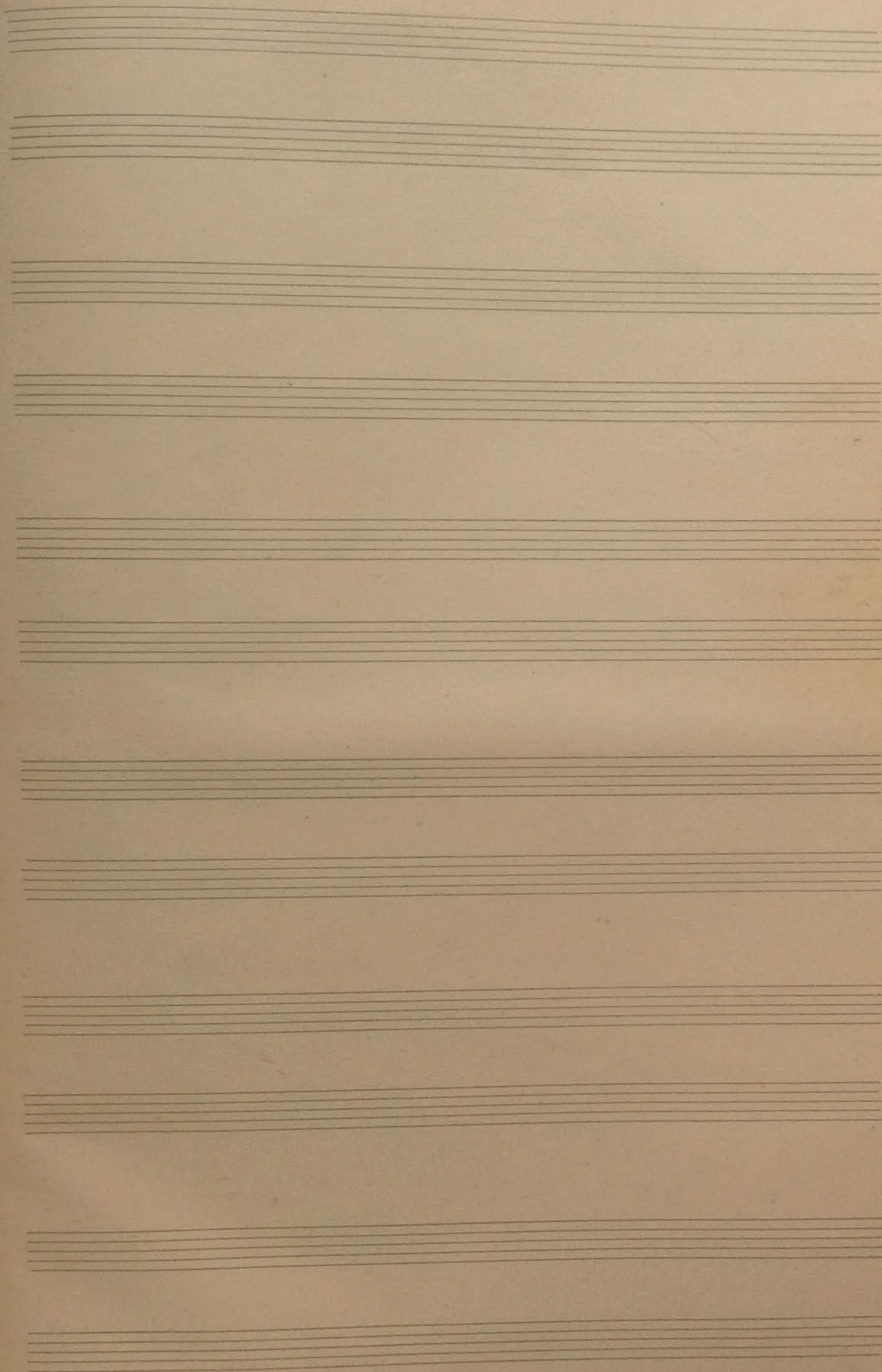
3) *Análisis rítmico*: cesuras—unidad y variedad—polirritmia u homorritmia.

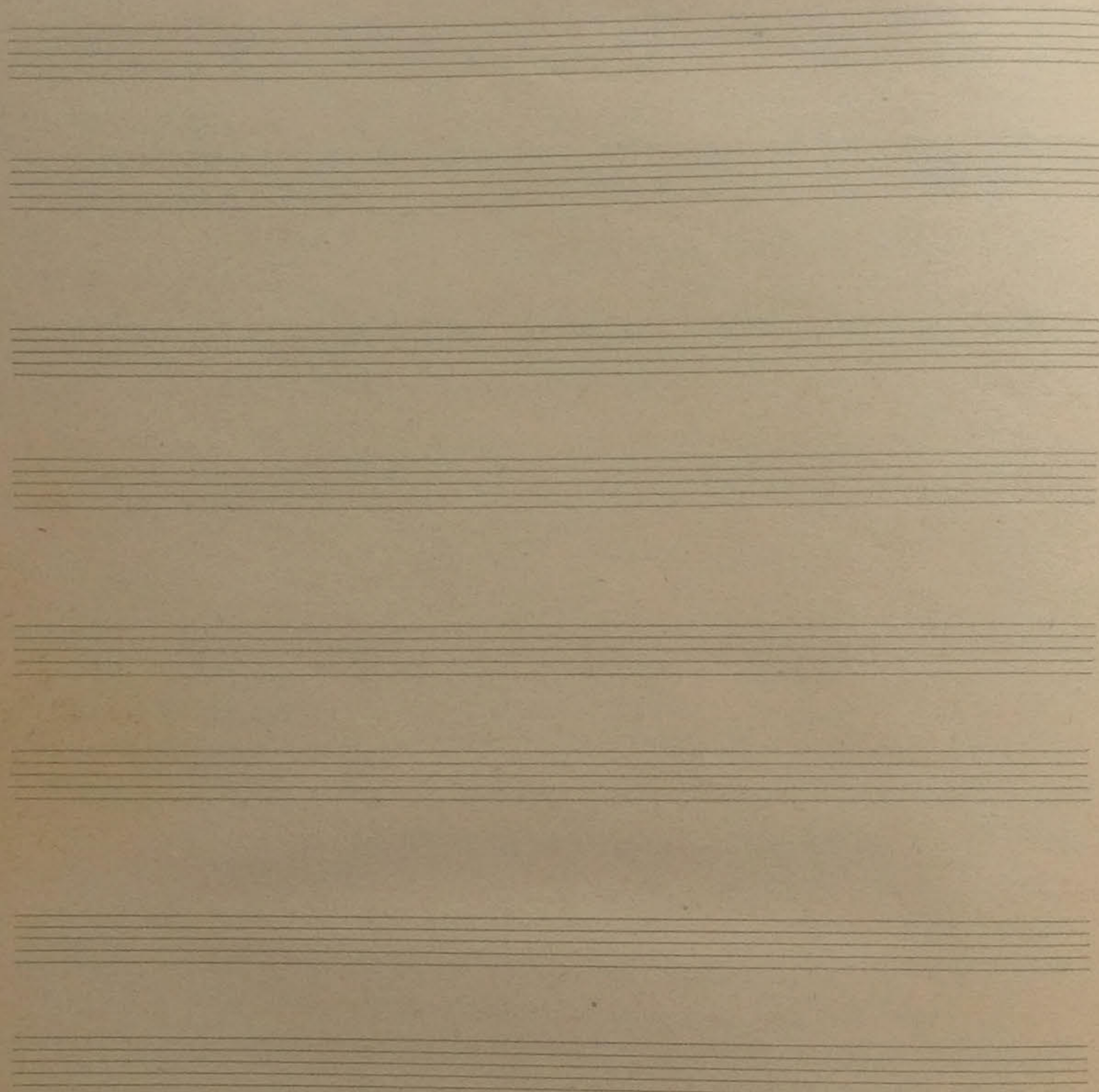
4) *Estilo*: recursos para dar movimiento a la armonía (B/A y sus derivados).

5) *Plan formal*: periodología—unidad y variedad.

6) *Plan tonal*: tonalidad principal—modulaciones.







Lección 71ª

LA PIEZA CARACTERISTICA

¡A componer!...

Lección 72ª

LOS POLIFONISTAS

Análisis:

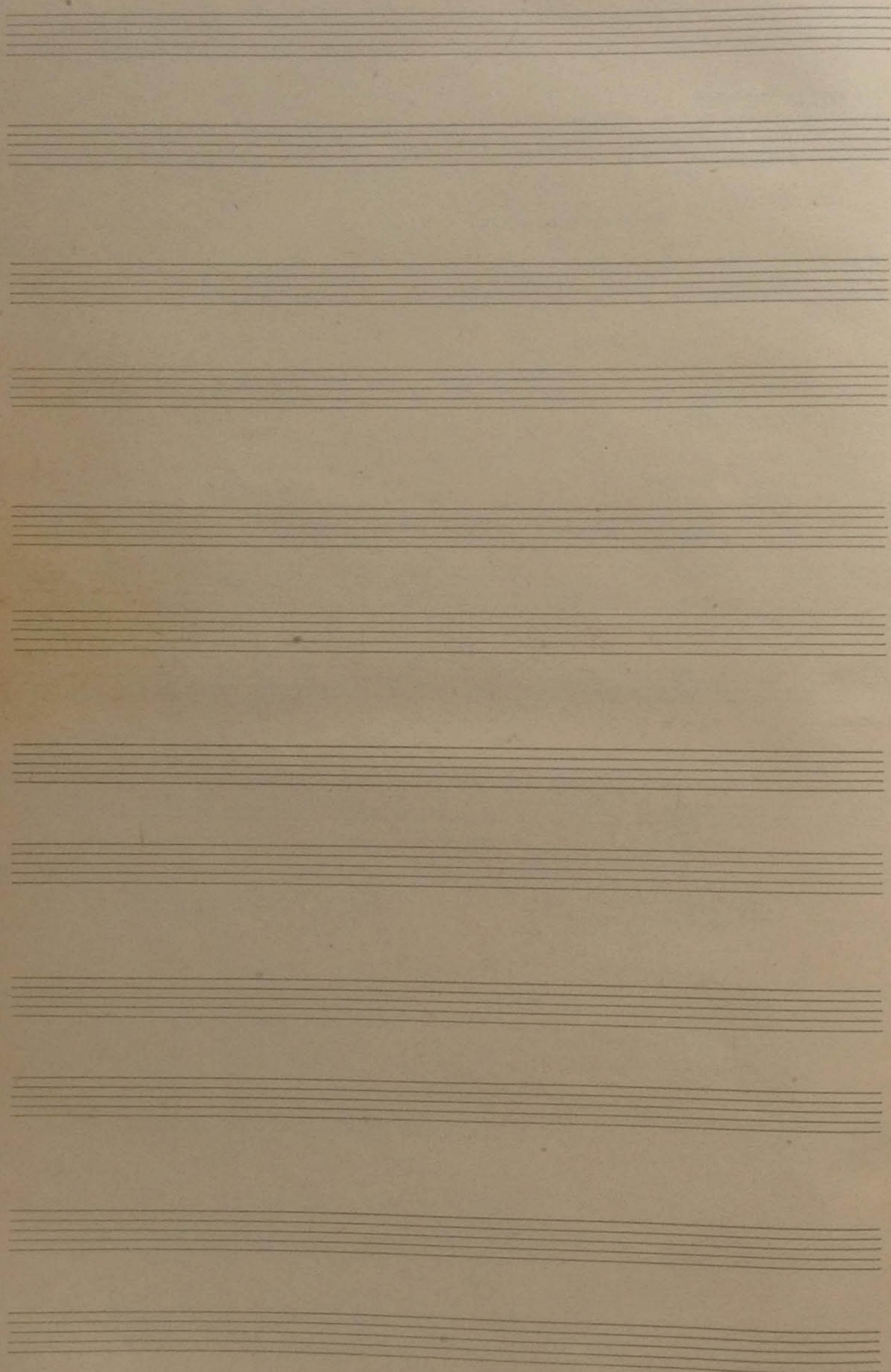
Obras de estos autores.

Lección 73ª

LOS POSTCLASICOS

Ejercicios escritos:

Los indicados en la lección misma. (artículo 320)



APENDICES

1) *Certificado de estudios.*
2) *Horario.*
3) *Guia Metodológica.*

Certificado

CURSO DE COMPOSICION MUSICAL

Primera etapa: *"El Estilo Melódico - armónico"*.

Maestro: ______________________________

Alumno: ______________________________

Compañeros: ______________________________

____

____

____

____

____

____

Curso iniciado el ______________________________

Concluído el ______________________________

Firma del Maestro:

____

H O R A R I O

LUNES		MARTES		MIERCOLES	
9		9		9	
10		10		10	
11		11		11	
12		12		12	
*		*		*	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	

JUEVES		VIERNES		SABADO	
9		9		9	
10		10		10	
11		11		11	
12		12		12	
*		*		*	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	

Guía Metodológica

(Orden en que deben ser estudiadas las lecciones)

Nº	TÍTULO	CLASIFICACIÓN	PÁG.
	I		
1º	*La armonía, elemento de la música*	a/A	11
2º	*El acorde*	a/A	11
3º	*Función modal de los acordes*	a/A	12
4º	*Estados y posiciones*	a/A	13
5º	*Escritura de los acordes*	o/A	29
6º	*El bajo cifrado*	o/A	29
7º	*Movimiento de las voces*	o/A	30
8º	*A caza de errores*	o/A	31
9º	*El temible "581"*	o/A	31
10º	*Aplicación de las reglas del B/C*	o/A	32
	II		
11º	*Escalas modales*	s/A	43
12º	*Esencia de la modalidad M/m*	s/A	44
13º	*Ley armónica tritonal*	s/A	44
14º	*Fuerza modal de los acordes propios*	s/A	44
15º	*Construcciones armónicas C/A*	F	145
	III		
16º	*Material armónico en el modo menor*	a/A	13
17º	*Empleo de las inversiones*	s/A	45
18º	*Marchas de armonía*	o/A	37
19º	*Marchas en las C/A*	s/A	45
20º	*El preludio rítmico*	F	146
21º	*Realización improvisada del B/C*	o/A	39

Nº	Título	Clasificación	Pág.
	IV		
22º	*Modulación y acordes comunes*	s/A	47
23º	*El período doble PP*	F	149
24º	*Modulación y acordes de empréstito*	s/A	50
25º	*Acordes "quasi" comunes*	s/A	51
26º	*Cadencias de coma*	F	151
	V		
27º	*Notas accidentales.—La nota de paso*	a/M	73
28º	*El anticipo*	a/M	75
29º	*El escape*	a/M	77
30º	*El bordado*	a/M	78
31º	*La apoyatura*	a/M	79
32º	*La nota pedal*	a/M	81
	VI		
33º	*Acorde de 7ª de dominante*	a/A	15
34º	*Fuerza tonal de la 7ª de dominante*	s/A	53
35º	*Modulación por 7ª de dominante*	s/A	54
36º	*Marchas con* D	s/A	55
37º	*Notas accidentales excepcionales*	a/M	82
38º	*Notas accidentales simultáneas*	a/M	83
39º	*Ortografía y notas accidentales*	o/M	99
	VII		
40º	*El motivo musical*	s/M	91
41º	*El motivo y la ley "unidad-variedad"*	s/M	94
42º	*Motivo y construcción periodal*	F	153
43º	*Compás e idea musical*	o/R	119
	VIII		
44º	*El 2 y el 3 en la música*	a/R	105
45º	*Las leyes del ritmo*	s/R	109
46º	*Polirritmia*	s/R	111
47º	*La composición rítmica*	s/R	114

Nº	Título	Clasificación	Pág.
	IX		
48º	*La creación melódica*	F	154
49º	*Monodia acompañada del 1600*	E	129
50º	*Bajo de Alberti*	E	133
	X		
51º	*Acordes de 7º secundaria*	a/A	16
52º	*C/A con 7º secundaria*	s/A	56
53º	*Melodías con B/C*	s/A	62
54º	*Acordes de 9º de dominante*	a/A	18
55º	*C/A con 9as. de dominante*	s/A	64
56º	*Acordes de 9º secundaria*	a/A	19
57º	*Acordes sin fundamental*	a/A	20
58º	*Acordes con 5º alterada*	a/A	22
59º	*Modulación por acordes homófono-dígrafos*	s/A	65
60º	*Modulación y transición*	s/A	66
61º	*Tabla armónica general*	a/A	23
62º	*Comprobación de las leyes armónicas*	s/A	67
	XI		
63º	*Cadencias de engaño (!) y plagal (S/T)*	F	158
64º	*El período triple*	F	159
65º	*Exposición de los temas*	F	163
66º	*Leyes de la forma*	F	180
67º	*Accesorios de la forma*	F	180
	XII		
68º	*Derivados del B/A*	E	136
69º	*Estilo e instrumento*	E	136
70º	*Mutua influencia de los elementos musicales*	E	137
71º	*La pieza característica*	F	182
	XIII		
72º	*Los polifonistas*		183
73º	*Los postclásicos*		183

INDICE GENERAL

Palabras al alumno 5

Armonía

ANALOGIA ARMONICA 9

Lección	1º	*La armonía, elemento de la música*	11
”	2º	*El acorde*	11
”	3º	*Función modal de los acordes*	12
”	4º	*Estados y posiciones*	13
”	16º	*Material armónico en el modo menor*	13
”	33º	*Acorde de 7ª de dominante*	15
”	51º	*Acordes de 7ª secundaria*	16
”	54º	*Acordes de 9ª de dominante*	18
”	56º	*Acordes de 9ª secundaria*	19
”	57º	*Acordes sin fundamental*	20
”	58º	*Acordes con 5ª alterada*	22
”	61º	*Tabla armónica general*	23

ORTOGRAFIA ARMONICA 27

Lección	5º	*Escritura de los acordes*	29
”	6º	*El bajo cifrado*	29
”	7º	*Movimiento de las voces*	30
”	8º	*A caza de errores*	31
”	9º	*El temible “581”*	31
”	10º	*Aplicación de las reglas del B/C*	32
”	18º	*Marchas de armonía*	37
”	21º	*Realización improvisada del B/C*	39

SINTAXIS ARMONICA 41

Lección	11º	*Escalas modales*	43
”	12º	*Esencia de la modalidad M/m*	44
”	13º	*Ley armónica tritonal*	44
”	14º	*Fuerza modal de los acordes propios*	44
”	17º	*Empleo de las inversiones*	45
”	19º	*Marchas en las C/A*	45
”	22º	*Modulación y acordes comunes*	47

Lección 24ª *Modulación y acordes de empréstito* 50
„ 25ª *Acordes "quasi comunes"* 51
„ 34ª *Fuerza tonal de la 7ª de dominante* 53
„ 35ª *Modulación por 7ª de dominante* 54
„ 36ª *Marchas con* D_7 55
„ 52ª *C/A con 7ª secundaria* 56
„ 53ª *Melodías con B/C* 62
„ 55ª *C/A con 9as. de dominante* 64
„ 59ª *Modulación por acordes homófono-dígrafos* 65
„ 60ª *Modulación y transición* 66
„ 62ª *Comprobación de las leyes armónicas* 67

Melodía

ANALOGIA MELODICA 71

Lección 27ª *Notas accidentales.—La nota de paso* 73
„ 28ª *El anticipo* 75
„ 29ª *El escape* 77
„ 30ª *El bordado* 78
„ 31ª *La apoyatura* 79
„ 32ª *La nota pedal* 81
„ 37ª *Notas accidentales excepcionales* 82
„ 38ª *Notas accidentales simultáneas* 83

SINTAXIS MELODICA 89

Lección 40ª *El motivo musical* 91
„ 41ª *El motivo y la ley "unidad-variedad"* 94

ORTOGRAFIA MELODICA 97

Lección 39ª *Ortografía y notas accidentales* 99

Ritmo

ANALOGIA RITMICA 103

Lección 44ª *El 2 y el 3 en la música* 105

SINTAXIS RITMICA 107

Lección 45ª *Las leyes del ritmo* 109
„ 46ª *Polirritmia* 111
„ 47ª *La composición rítmica* 114

ORTOGRAFIA RITMICA 117

Lección 43ª *Compás e idea musical* 119

Estilo

SUMARIO 127

Lección 49ª *Monodia acompañada del 1600* 129
" 50ª *Bajo de Alberti* 133
" 68ª *Derivados del B/A* 136
" 69ª *Estilo e instrumento* 136
" 70ª *Mutua influencia de los elementos musicales* 137

Forma

SUMARIO 143

Lección 15ª *Construcciones armónicas (C/A)* 145
" 20ª *El preludio rítmico* 146
" 23ª *El período doble (PP)* 149
" 26ª *Cadencias de coma (,)* 151
" 42ª *Motivo y construcción periodal* 153
" 48ª *La creación melódica* 154
" 63ª *Cadencias de engaño (;) y plagal (S/T)* 158
" 64ª *El período triple* 159
" 65ª *Exposición de los temas* 163
" 66ª *Leyes de la forma* 180
" 67ª *Accesorios de la forma* 180
" 71ª *La pieza característica* 182
" 72ª *Los polifonistas* 183
" 73ª *Los postclásicos* 183

APÉNDICES

Certificado de estudios 187
Horario 189
Guía metodológica 191

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA OBRA EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL JUS, EL DIA 1º DE NOVIEMBRE DEL AÑO SANTO 1950, FIESTA DE LA DEFINICION DOGMATICA DE LA ASUNCION A LOS CIELOS, EN CUERPO Y ALMA, DE LA SANTISIMA VIRGEN MARIA. SE DISTINGUIERON POR SU COLABORACION: LOS CAJISTAS FERNANDO FABILA Y PABLO MARTINEZ; EL MAESTRO PRENSISTA CARLOS SANCHEZ A. Y EL CORRECTOR ANTONIO RAMIREZ V.

LA TECNICA
DE LOS
COMPOSITORES

TOMOS - I - II